اردموتـه هللـر

الغـابــة

رؤية نوستالجية لكارثة بيئية ملوحة : مــوت الغــابــة

لم يهتم الرأي العان الألماني خلال السنوات الأخيرة بموضوع قدر اهتمامه العميق الحالي بظاهرة «موت الغابات» . تلك الظاهرة التي تتخذ الآن أشكالاً تدعو للقلق . فما حذر منه العلماء والايكولوجيون . وسبق أن نبّه اليه الشعراء والمفكرون وأصحاب الأقلام وحماة البيئة بإلحاح ودأب ، قد تحول مع الوقت الى واقع ينذر بالخطر : لقد شارفت الغابات الألمانية على الفناء .

تصلنا بين ساعة وأخرى أنباء مروعة عن أبعاد الكارثة وتهديدها بتدمير المجال الحيوي الطبيعـــي وبتقويض التوازن الايكولوجي للبيئة : لقد مات بالفعل ما يقرب من نصف الغابات الألمانية . وفي بعض المناطق وصلت نسبة الأشجار المريضة سبعين في المائة ، كما هو الحال في منطقة «الغابة السوداء» التي تعد بمساحتها الشاسعة (٣٨٤ ألف هكتار) أكبر منطقة غابات متصلة ، والتي رآها ايفان تورجينيف «غابة بديعة باسقة وعتيقة» ، ووصفها مارك توين بأنها «شديدة الكثافة ، بالغة الهدوء ، مليئة بأشجار التنوب ، عطرة الرائحة» .

لقد تعدّى الخطر حدود المناطق التي اقتصر عليها في السنوات الماضية ، مثل مناطق التجمع الكثيفة والمناطق الصناعية ، وامتد ليشمل سلسلة الجبال المتوسطة من جبال «هارتس» الى «الغابة البافارية» ، ومن «شبيسارت» حتى «جبال الألب» . ويعتقد الايكولوجيون أنه لو استمرت اصابة الأشجار بالمرض على نفس معدلاتها السريعة في عامي ١٩٨٣ و ١٩٨٤ ، فسوف تنتهي كل الغابات الألمانية خلال السنوات الخمس القادمة الى التلف الكامل .

ساعد تقرير أخير لوازارة البحث العلمي الاتحادية بعنوان «أسباب الأضرار التي تلحق بالغابات» على نسف العديد من الأحكام الخاطئة وصيغ التهدئة التي ساقها البعض كحجج ضد محاولات الحماية الفعالة للغابات . لم يعد هناك شك في أن السبب الرئيسي للكارثة هو تلوث المحيط الجوي . . تلوث الهواء . وأنه نتاج لذلك المزيج من غازات الاحتراق والمخلفات الكيماوية الضارة ، أو هو تلك الشحنة السامة التي تقذف بها مداخن محطات توليد الكهرباء ومواسير عادم السيارات والطائرات وأفران الاحتراق والمنشآت الصناعية على اختلاف أنواعها ، فتسقط ـ على حسب التعبير الشائع ـ في شكل «مطر حمضي» على الغابات وتجتاحها تدميراً .

في القضاء على الغابة تدمير للنظام الايكولوجي ، وإبادة لكل الكائنات الحية التي تعيش في الغابات من نبات وحيوان . . وفي النهاية لن يسلم البشر من نفس المصير . في هلاكها هلاك للانسان ، وبضياعها تفقد الأرض غطاءها الواقي وجذورها الضرورية للحياة . وتبدأ حلقة شيطانية مفزعة : نحر وتجيير للأراضي في قارات بأكملها ، وتغير في المناخ ، ثم خراب لا أمل في إصلاحه . سوف تنمو الصحراء وتمتد ، ليس في القارات البعيدة فقط ـ في أمريكا اللاتينية وافريقيا وآسيا ـ حيث يستمر تقطيع الأشجار في غاباتها الاستوائية ، على الرغم من المعرفة الأفضل الآن بالعلاقات الايكولوجية . سوف تنمو الصحراء أيضاً في قلب أوربا ، فليس في المانيا وحدها تموت الغابات ، بل هي تموت أيضاً في فرنسا وسويسرا وتشيكوسلوفاكيا .

ببطء وتحت ضغط من الرأي العام ، بدأ الاقتناع بأولوية انقاذ الغابة على بناء المطارات والطرق السريعة ، بل إن هذه ضرورة أهم من التقدم التقني والتسليح ، وأهم من مجتمع الرفاهة والنمو الاقتصادي .

«ألا تعرف أن الغابات هي حياة الأرض» . مقولة نجدها على مخطوطة بابلية قديمة تعود الى أكثر من ثلاثة آلاف عام . وقد لا تصدق على بلد قدر ما تصدق على بلاد الألمان ، حيث يرتبط التاريخ والموروث أيما إرتباط بالغابة وبالأشجار . لن نجد في مكان آخر انعكاساً لتلك الصلة بكل هذا الوضوح كما هو الحال في الشعر الألماني ، الذي شيد للغابة وللأشجار صروحاً خالدة ، والذي يتأهب في أيامنا هذه للترنم بالأنشودة الأخيرة عن أصل الحياة والحضارة الألمانية في سالف الزمان .

«من خطايا الانسان أنه يتجاهل كالطفل قيمة الهدايا التي تبسطها الطبيعة أمامه سهلة المنال ، في حين يرى الثمين في ما لا يحصل عليه الا بمشقة زائدة» .

هاينريش هاينه

الغابــة بالنسبة للألماني مثلها مثل البحر بالنسبة لسكان بلاد البحر المتوسط ، ومثل الواحة بالنسبة لسكان الصحاري : انها ملاذ الروح ، مهد الخيال ، موطن الحنين ورمز توافق الانسان مع الطبيعة .

ترتبط بالغابة لدى كل ألماني أعمق ذكريات طفولته وحداثته . الغابة في حياته عالم حافل بالظلمة والمخاطر ، بالمخاوف والابتهاج ، بالحوريات والأهوال ، بالساحرات المشعوذات ، والمخلوقات الغريبة ، وفي نفس الآن عالم ساحر مليء بالمغامرات الشيقة والألعاب المرحة والحرية اللانهائية .

يسعى عاماً بعد عام ملايين الألمان جنوباً بحثاً عن الشمس وأملاً في اللقاء معها على ساحل البحر . . ولكنهم ما أن يعودوا حتى يتملكهم حنين لا يوصف الى شيء افتقدوه ، الى خضرة الغابات ، الى شذا شجر التنوب ، الى هواء الغابة الصافي ، الى ممرات التجوال الظليلة ، الى خرير الجداول والى زقزقة العصافير ، بل الى كل ما تغنى به شعراؤهم ووصفوه منذ العصر الرومانتيكي مرة بعد مرة : الى الغابة الألمانية وأشجارها :

انني اذ أسمع حفيف الغابة الخافت
لكأنه يترامى الى مسمعي خبر يقول :
المــوت . . . الفنــاء . . .
ما هو الا لعبة لهو في الخفاء

نيكولاوس لينـــاو

ليست الغابات وقفاً على المانيا ، فالبلاد الاسكندنافية هي أغنى مناطق أوربا بالغابات ، في قصص «جولبرانسون» وخـــرافات «أندرسون» : «تغني الغابات أبداً» . أيمكن أن نتحدث عن الغابة الألمانية كشيء مميز خاص ؟ أتوجد تلك الغابة الألمانية الجميلة ؟ نعم إنها موجودة فعلاً أو على الأصح ما تزال موجودة ، ولكن الى متى ؟

هذه «الغابة» هي نتاج صراع طويل دام قروناً بين التوسع الحضاري والبيئة الطبيعية ، وهي أيضاً نتاج تاريخ متميز خاص .

فالبلاد التي يسكنها الألمان اليوم ، كانت في الزمن الغابر غابة تغطيها الأشجار . ونقرأ في أقدم وصف لأوربا حفظه لنا التاريخ : «تتصف هذه البلاد بالتنوع الشديد ، إلا أنها تبدو مهولة ومخيفة من خلال غاباتها» كما يسجل تاستوس الروماني . ويعلق هانز ماغنوس انسنزبرغر Hans-Magnus Enzensberger على هذه السطور في مقال ساخر بعنوان «الغابة في الرأس» Der Wald im Kopf : «نلاحظ تلك القشعريرة التي تجتاح الروماني تاستوس ، الذي كان موطنه في ذلك الحين قد اقتلعت أشجاره ، وهو يكتب هذه السطور» .

ولكن تاستوس يذكر في مكان آخر بشيء من الاحترام : «إنهم يقدسون غاباتهم وينادون باسماء الآلهة تلك الكائنات البعيدة غير المرئية التي لا تراها الا ارتجافتهم الخاشعة» .

حتى القرن السادس الميلادي ، كانت المنطقة الواقعة ما بين جبال الالب وبحر الشمال تكسوها خضرة الأدغال الكثيفة ، ولم تتطور حضارة الأجداد الا ببطء شديد ، وذلك من خلال الاستئصال العنيف للغابات بقوة النار والبلطة .

من ناحية كانت الغابة تمد الانسان بالغذاء ومواد البناء والطاقة ، ومن ناحية أخرى كانت تبدو له عدو صعب المراس والاجتياز . واليوم ، أي بعد مرور ١٥٠٠ سنة ، ما تزال الغابات تغطي ثلث مساحة جمهورية المانيا الاتحادية ، ويرجع الفضل في ذلك الى مدى بعيد الى مسار التاريخ القومي الالماني .

استفادت الغابة الألمانية من تجزؤ البلاد الى دويلات وامارات متعددة ، فقد حافظ الأمراء والولاة على ما يملكونه من غابات كرمز للثراء واتساع الأملاك . لم يستخدموها فحسب كحدائق ومنتزهات خصوصية ، وكمجال لأهم أنشطتهم ألا وهو الصيد والقنص ، وإنما استغلوها أيضاً كمنبع لا ينضب تتدفق منه الأموال التي تكفل لهم الترف . كان الخشب في ذلك الزمان هو مادة البناء ومصدر الطاقة الوحيد . لذا وجب الاهتمام بالغابة والعناية الشديدة بها باعتبارها التربة الخصبة التي ينمو عليها النفوذ الاجتماعي .

وهكذا ظهرت في ظل الغابة الألمانية في القرن الثامن عشر شخصية تاريخية جديدة ، والمقصود بها : موظف الغابات . وسرعان ما تبعها في جبال الهارتس عام ١٧٧٠ تأسس أول أكاديمية لشؤون الغابات في العالم ، ودخلت الى كتب ونصوص القوانين تعابير جديدة مثل «جريمة الغابات» و«شرطة الغابات» .

في ايام الأخوين «جريم» كان النظام يسود الغابة الألمانية التي أصبحت ملاذاً منظماً يقصده سكان المدن ، بمعنى أنها أصبحت ـ مثل طرق السيارات الآن ـ مزودة بعلامات واشارات الارشاد ومقاعد الاستراحة ، وأبراج الرؤية ، والممرات المرقمة ، يقصدها المواطن الالماني بصحبة أولاده للتجوال ـ ليس في العطل والأعياد فحسب ـ وانما للتريض وقضاء أوقات الفراغ .

في الفترة التي فتحت فيها الثورة الفرنسية غابات فرنسا أمام الشعب ، طُرد الفقراء في ألمانيا من الغابات ، هؤلاء الذين كانوا منذ أقدم الأزمنة يحصلون على الحطب والكرز البري وعلى القليل من اللحوم من الغابة ، طردهم منها ملاك الغابات .





▷ الغابة في ضوء الصباح .

غابة سابقة ، بفعل عوامل الجفاف والتعرية والتحجر .

وفي ذات العام (١٨٤٢) الذي نشر فيه «أدالبرت شتيفتر» A. Stifter قصته «الغابة العالية» Der Hochwald التي تدور أحداثها في أحراش الطبيعة الفردوسية ، سن برلمان الراين Der Rheinische Landtag قانوناً يعاقب «سرقة الحطب» ، ويهدف الى إبطال الأعراف القديمة . هكذا ساد الهدوء النظام الغابة الألمانية أخيراً ، وبدأت السنين العجاف بالنسبة الى اللصوص في غابات «شبيسارت» الواقعة بمقاطعة هسين بدأ اقتصاد الغابات الحديث عمله ، أي استطاع وفقاً لمفاهيمه العلمية أن ينتج على مساحة محددة في أقصر وقت وبأقل تكاليف أكبر قدر ممكن من الأخشاب الثمينة . تحولت الغابة الألمانية الى مزرعة أخشاب ، الى مشتل اقتصادي . أصبح بالامكان الاجابة على تساؤل الشاعر الرومانسي «جوزيف فون أيشيندورف» Eichendorff : «من هو الذي أقامك أيتها الغابة الجميلة سامقة عالية ؟» كما يلي : سلطة الغابات ، مجلس اقتصاد الغابات ، مُقدر قيمة الغابات ومهندس الغابات .

عندما بدأ عصر التصنيع كانت الغابات المختزنة في باطن الأرض منذ ملايين السنين قد اكتشفت . ساعد الفحم الحجري المكتشف على صيانة الغابات الحية ، خاصة وأن مخزون الفحم المتوفر أكثر عطاءً للطاقة من الخشب ، كما أن الحديد كان يناسب الحاجات العملية للحضارة الصناعية الحديثة أكثر من الخشب الذي كانت تعيش أوربا عليه حتى ذاك .

لاذت الروح الالمانية الهاربة من العصر الحديدي الملوح بالغابة فيراها الشاعر «إمانويل جايبل» «هادئة كالكنيسة» ونظم فيها «لودفيك أولاند» أحد جيران «الغابة السوداء ، فقال :

قد سمعتم نبأ
الفتاة التي نامت نوماً عميقاً
بضعة قرون في حنايا إحدى الغابات
أما أنا فقد عرفته موخراً :
إنه الشاعرية الألمانيـــة

مع اطراد حركة التصنيع ، تهافتت الشاعرية الالمانية على الغابة . تأسست شركة كروب ، وبدأ تشغيل أولى الماكينات البخارية واستثمار حقول الفحم الحجري عند نهر الرور ، وفي نفس الآن نزح الرمانسيون الالمان الى الغابات وفي طليعتهم «الاخوان يعقوب و فيلهلم جريم» . يكتب الأديب المعاصر «انسنزبرغر» فيقول : «بقدر ما أسرعت دورة الانتاج ، اشتدت كثافة الغابة في رؤوس الالمان . لم تعد الثعالب وحدها تتبادل تحية الليل في ظلمات الغابات ، بل شاركها المكان أبطال المسرحيات الشعرية والروايات» .

عندما ألفت مدام «دي ستيل» Madame des Steal كتابها المعروف «عن الألمان» بدأته بوصف الغابات الممتدة ، ووصف الطبيعة غير المأهولة وغير المذللة ، معتبرة ذلك من أهم مميزات المناظر الطبيعية الالمانية . سجلت مدام دي ستيل هذه المشاهد وهي متأثرة بما ألحقته الثورة الفرنسية بالغابات في فرنسا من خراب حيث جُرِّدت في الفترة ما بين ١٧٨٩ و ١٧٩٣ غابات تبلغ مساحتهـا أربعة ملايين هكتار ، وأهملت الغابات الحكومية ، وسُمح لأصحـاب الغابات الخاصة باستثمـار غابـاتهـم بمطلق الحرية ، وانطلق الشعب كذلك يستقطع من غابات النبلاء ما يشاء . وما هي الا عشر سنوات حتى أصبح المجلس الوطني يناقش يومياً شكاوي المحافظات التي لا تنتهي بسبب السيول والفيضانات ، وانجراف التربة الخصبة ، وإقفار مساحات شاسعة في مقاطعات «داوفيني» و «باس ألبيز» . على الأثر أمر نابليون باعداد دراسات تشرح أهمية الغابة بالنسبة للشعوب وللحضارات قديماً وفي الحاضر .

لم تساهـم ظواهر التعرية وانجراف التربة في فرنسا وحدها في تبدّل الوعي العام ، بل ساندتها في ذلك أزمة ضارية للأخشاب في أوربا بأكملها . فقد جرى تجريد غابات البلوط على طول نهر الراين وروافده حتى أعماق سويسرا في ظل نظرية «الاقتصاد المركنتالي» التي كانت ترى في تزايد البشر والمال والتبادل التجاري والانتاج تعبيراً عن الثراء . باع حكام البلاد وأمراؤها قطاعات من الغابات بأكملها في شكل صفقات . حتى ذلك الحين كانت العادة منذ فجر التاريخ اقتطاع ما نضج وأينع من الأشجار المناسبة لغرض ما فحسب ، بحيث تتمكن الطبيعة من تغطية هذه الفراغات الصغيرة بسرعة .

الغـــابة ، ضحية الصراع على السلطـــة

ذهبت غابات أوربا ضحية صراع الأساطيل الحربية والتجارية الانجليزية والاسبانية والهولندية على السيادة في البحار والمستعمرات . واستنزفت أيضاً غابات المستعمرات ، ففي عام ١٧٧٣ نقلت السفن الانجليزية ما يزيد على نصف مليون قدم مكعب من خشب «الموجنة» من جامايكا وحدها الى أنجلترا .

يقول أحد المعاصرين في تقرير له :
«لايضاح أهمية الغابات لحالة أوربا الاجتماعية تكفي الاشارة الى أن القوة البحرية لأساطيل ثلاثة وعشرين دولة أوربية (حوالي عام ١٨٠٠) تتألف من ٤١٠ سفينة ملاحة منتظمة و٣٨٦ فرقاطة ، و١٦٨٨ سفينة حربية ، أي ما مجموعه ٢٤٦٤ سفينة . وبهذا تطلب بناء الأسطول البحري الأوربي على مدى قرن واحد اقتطاع كمية من الأشجار المنتقاة من غابات هذا الجزء من العالم تعادل ما يزيد عن ستة ملايين طن من خشب العمارة والبناء» .



ايجون شيله : شجرة في الخريف ، ١٩٠٩ .

وردت هذه الأرقام في دراسة أعدها الضابط الفرنسي والموظف «الكسندر موروا دي جونس» عام ١٨٢٥ بتعضيد من أكاديمية العلوم في بروكسل حول «عواقب تجريد الغابات من الأشجار» ، وقد نُشرت هذه الدراسة باللغة الألمانية عام ١٨٢٨ بعنوان «دراسة حول التغيرات التي تطرأ على الحالة الفيزيائية للأرض كنتيجة لاستئصال الغابات» . وما تزال هذه الدراسة موضع تقدير واعجاب علماء الغابات حتى يومنا هذا ، وإن أهملت المعلومات المكتسبة منها .

توصل «موروا» أيضاً الى أن الأساطيل التجارية قد استهلكت من الخشب الممتاز ما يماثل استهلاك الأساطيل الحربية للأمم الأوربية . وهكذا استؤصلت في فرنسا أشجار ٤٠٠٠ ميل مربع خلال قرن واحد ، ولم يكن ذلك لحاجة أخرى غير أهداف التجارة البحرية وحمايتها المسلحة .

كان نهب أوربا هو مقدمة نهب العالم كله . جمع «موروا» في دراسته نتائج الأبحاث التي بدأت حوالي عام ١٨٠٠ حول عواقب تخريب الغابات في التاريخ مع ملاحظاته الشخصية في كثير من أنحاء العالم ، فخلص من ذلك للقول :
«إن الطبيعة تربط بقيود خفية مصير المخلوقات بمصير الغابات» .
ويلاحظ «فرنر زومبرت» W. Zombert في دراسة له حول الرأسمالية الحديثة أن «مسألة الأخشاب كانت نحو عام ١٨٠٠ قضية تمس الكيان الأوربي ، كانت أهم من ذلك السؤال الذي كان يثير العالم إذ ذاك : أينتصر نابليون ، أم ينتصر خصومه الحلفاء في نهاية المطاف ؟» .

لا جديد – كما يبدو – منذ أيام نابليون . وقد ينطبق ما قاله أحد معاصريه إذ ذاك على الوضع في الحاضر : «علينا أن نتجرأ ونتحدث عن الأشجار ، لأن الأشجار الآن تكاد تكون أكثر أهمية من نظام الحكم القائم» (فالتر فوكت) .

إن العودة الى «الحكمة الايكولوجية» Ökologische Vernunft لم تدخل الى التفكير الا تحت وقع الكارثة وبعد فوات الأوان . فقد أمر لويس نابليون على سبيل المثال باعادة تشجير مرتفعات ميدي الجرداء ، ولكن لم يغير الأمر القيصري شيئاً ، فقد تعرت الأرض من التربة الخصبة .

في هذه الأثناء استيقظ في المانيا «الحسّ بالغابة» تدريجياً ، وأصبح التفكير في الغابة والحسّ بها من مصطلحات الفن التي لم يكن لها وجود قبل العصر الرومانتيكي ، كما نقرأ في قاموس «الأخوين جريم» . ومن أشهر تلك المصطلحات ما استحدثه لودفيك تيك L. Tieck عن «خلوة الغابة» أو «الوحدة في الغابة» ، وما رددته حناجر جوقات الرجال في أغانيها عن «بهجة الغابة» .

رمـز الهـدوء والتـأمـل

أصبحت الغابة بالنسبة للألمان رمزاً للهدوء والتأمل ولدورة الطبيعة الحية الأبدية . صارت الأشجار والغابات جزءاً لا يتجزأ من «الحضارة الألمانية» ، وذلك بفضل الشعراء الرومانسيين والرسامين والملحنين . وليس من الصدفة في شيء أن نشتق «للمشاتل» وأعمال «التشجير» مصطلحات تكنّ معنى الحضارة ، فكلمة «حضارة» ذاتها مشتقة من الكلمة اللاتينية colere التي تعني الصيانة والتعمير .

الشجرة هي رمز الحياة في أدب جوته .

في مسرحيته أو قصيدته الشعرية الكبرى «فاوست» يسخر مافيستوفليس («الشيطان الذي يبغي الشر ويفعل الخير») من أولئك المتعطشين الى النظريات والمجردات ، فيقول :
«النظريات ، أيها الصديق ، عتيقة بالية
أما شجرة الحياة الذهبية فيانعة خضراء»

وفي رائعته النثرية «آلام ڤرتر» يتعبد بطله الرومانسي في وحدته بين المروج والأشجار والأزاهير ، ويشكو في رسالة الى صديقه فلهلم ظلم الانسان للطبيعة ، فالانسان لا يظلم الانسان فحسب ، وإنما يعتدي على عالمه المحيط ويظلم هكذا أيضاً الناس . يقول ڤرتر :
«كم يشقيني يا فلهلم أن يكون في الدنيا أناس عاجزون عن تقدير الأشياء القليلة ذات القيمة الحقيقية في الحياة . أتذكر أشجار اللوز في سنت . . . التي تعودت أن أجلس تحتها مع شارلوت ، أثناء زيارتي للقس الفاضل المسن ؟ تلك الأشجار الرائعة التي كان مجرد النظر اليها يملأ قلبي في كثير من الأحيان بالحبور ، لكم كانت تزين وتنعش فناء بيت القس بأغصانها المديدة المتفرعة ! ولكم كان بديعاً أن يقترن ذلك بصورة القس الطيب المسن الذي بيده غرست منذ سنوات بعيدة جدا . . . وكان معلم المدرسة كثيراً ما يذكر اسمه الذي تلقاه عن جده . وكان يطيب لنا أن نمجد ذكراه تحت ظلال هذه الأشجار العتيقة .

وقد ذكر لنا معلم المدرسة بالأمس ، والدموع في عينيه ، أن هذه الأشجار قد قطعت . أي والله أسقطت على الأرض ! ولكم كنت خليقاً – من فرط حمقي – أن أقتل ذلك الحيوان الذي وجه اليها الضربة الأولى . ولا مفر لي من تحمل ما حدث ! أنا الذي – لو كانت مثل هذه الأشجار في فنائي – لكنت خليقاً اذا ما ماتت احداها من فرط الشيخوخة أن أبكي من شدة الأسى . ولكن بقي لي شيء من العزاء . وهكذا العاطفة ! إن القرية بأسرها تتذمر من النكبة . .»

وهولدلين ، ذلك المنطو على نفسه ، كان في الحقيقة ثائراً ، جامح الوجدان ، يتشوق الى التحرر من أسر القيود والأنظمة ، وكان متحمساً للثورة الفرنسية ، كان جمهورياً ، ويحلم في الباطن حلماً أسطورياً كبيراً . بالمقارنة بجوته كانت الطبيعة بالنسبة له شفرة أو استعارة سياسية ، مثل الكثير من الألفاظ في أشعاره .

أما **جوزيف فون ايشندورف**، شاعر الغابة الألماني المطلق ، وشاعر الرومانسية ، فيرى في الغابة النقيض الممتع للتعاسة الاجتماعية في زمنه . يقول في قصيدة له

وداع

الوديان الممتدة . . الهضاب ،
الغابة الجميلة الخضراء ،
أنت بهجتي . . . وآهاتي
مستقرّ تعبّـــد ،
دعي دنيا الأشغال في صخبها ،
وانصبي الأقواس حولي . .
أيتهـــا الخيمـة الخضراء . . !

عندما ينبلج الفجــــر . .
ويتبخر الضباب . . ويومض النور فوق الأرض . .
وتخفق الطيور بأجنحتها مــــرحة . . .
تحس أن قلبك يغنّي :
يا ليته يمضـــي وينتهـــي
عذاب الأرض العكـــر
فلينبعث مـــن جديـــد . .
رائعاً فتيـــاً . .

قرأت في الغابـــة كلمة
هادئـــة . . رزينـــة
عن الحب والعمل الطيـــب
وعن كنز الانســـان
لقد قرأتهـــا باخلاص
تلك الكلمات ، البسيطة ، الصادقـــة
سرت في كياني جليـــة واضحـــة
بـــلا لفـــظ

كلمة «خشوع» من الكلمات الدالة في شعر ايشندورف . تكاد تتحول الغابة لديه ولدى الكثيرين من معاصريه الى مكان قدسيّ للعبادة . . الى ديانة الغابة . ويبدو ذلك جلياً من قصيدته الشهيرة **ليـــلا**

«لـيـــلا»

في ظل الغابة . واقف
وكأني . على طرف الحيـــاة
الأراضي . . كحصائر في الغســـق
والنهـــر شريط فضـــي

من بعيد . .
دقات ناقوس تترامى عبر الغابات . .
وغزال يضطرب . . يرفع الرأس فزعاً . .
ثم يغفو من جـــديـــد . .

أما الغابات فتميـــد بتيجانها . .
غارقة في حلم عميق من الصخـــر . .
والرب فوق القمم . . في الأعالي . .
يبارك الأرض الخالدة الى السكون . .

أما عند هاينريش هينه فالغابة وتساقط الأوراق استعارات عشيقة تعبر عن الحنين الى الحبيـــب :

كلما تجولت في الغابة . . عند المســـاء ،
في الغابـــة الحالمـــة . .
ترافقني الخطـــى دائمـاً
قامتك الرقيقـــة الناعمـــة . .

وبالمثل تعبر عن انعدام الدوام :

الحب أيضاً مصيره الزوال .
ضباب الخريف عند منتهاه . . وأحلام باردة
فوق التلال والوديان
الأشجار تعرت من العاصفـــة
ووقفت هزيلـــة . . شاحبة

وليس الا واحدة . .
حزينة صامتة . . صمدت بوجه العاصفة
ما تساقطت أوراقها
لكنها ابتلت بدموع الأسى
ورأسها الأخضـــر ينتفض بالبكـــاء

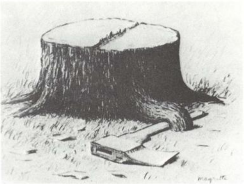
أواه . . إن قلبي يشبه هذه الغابة المقفرة . .
والشجرة . . تلك التي أراها هناك
بخضرة الصيف . .إنها صورتـــك . .
يا حبيبتي الجميلة . .



كاسبر داڤيد فريدريش : عربة في ممر وعر عبر الغابة ، جزء ، ١٨٦٠/٦٥ ، الجاليري القومي ، برلين .



كاسبر داڤيد فريدريش : رجل وامرأة يتأملان القمر ، ١٨٣٠/٣٥ ، الجاليري القومي ، برلين .



رينيه ماجريت : عمل شاق . فحم ، ١٩٦٧ .

ويعبر هاينه مرارة نفسه في وطنه الألماني الذي كان يحبه ثم غادره اضطراراً .

كان لي وطن جميل . .
هناك ، نما البلوط عالياً . .
وأومأ البنفسج في رقة بالرضى . .
كان حلمـــاً . .

وختاماً ، ليس في المانيا طفل لا يعرف أشعار ماتياس كلاوديوس التي أصبحت من أشهر الأناشيد الشعبية :

طلع القمر
وتلألأت النجوم الذهبية
ساطعة ، صافية في السماء
والغابة واجمة في الصمت ، سوداء
بينما الضباب الأبيض ، ما أجمله
يتصاعد من المروج . .

كانت الغابة بالنسبة لمستشار الرايخ الالماني الأول «أوتو فون بسمارك» من مسائل «الثقة السياسية» ، ففي خطاب له يقول :
«لا يمكنني أن أنكر أن ثقتي بأخلاق الذي خلفني في المنصب قد أصيبت بصدمة منذ بلغني أنه ترك الأشجار القديمة المعمرة تقتطع من جانب بيته المطل على الحديقة . وهو بيتي سابقاً ، تلك الأشجار التي تحتاج الى مئات السنين كي تعود كما كانت ، انها خسارة لا تعوض بعدما كانت زينة لمقر الحكومة . ولسوف يضطرب القيصر غليوم في قبره لو عرف أن ضابطاً من حرسه السابق قد استأصل أشجاره المحببة اليه ، هذه التي لا مثيل لها في برلـــين وضواحيها ، بغية الحصول على مزيد من الضوء .

قد أتسامح معه في المواقف السياسية التي اختلفت معه فيها ، ولكن لا أعذر للسيد فون كابريفي في تخريبه الخسيس للأشجار القديمة».

ساهم الشعراء منذ ذاك في «ابتذال» الغابة على الصعيد القومي ، وعلى مسرح الأحداث السياسية ، حيث رفعوها «راية المانية» تخفق في طليعة تيار الوطنية الذي بدأ يشتد في الحقبة التالية لبسمارك .

ويكتب **هانس ماغنوس انسنزبرغر** في تأملاته الساخرة عن الغابة :
«منذ عهد المستشار الحديدي فرضت نفسها غمغمة تملأ الأشداق تحت قمم الأشجار ، تعالى صوت الاعتداد الجرماني بالذات . . . وقال غليوم هاينريش ريل ـ أحد أوائل أنصار فكرة حماية البيئة بايجاز : علينا أن نحافظ على الغابة ، كي تستمر نبضات حياة الشعب دافئة مرحة وحتى تبقى المانيا على المانيتها . .»

يتساءل انسنزبرغر عن السبب الذي يجعل من أشجار الشربين الألمانية وحدها معبراً عن روح الشعب ، في حين يكتفي بالنظر الى الغابات الصنوبرية النرويجية أو الرومانية باعتبارها عاملاً اقتصاديا .

عند منعطف القرن ـ وقد تجاوزت حينذاك حجم الأخشاب المقطوعة أكثر من ٤٠ مليون متر مكعب سنوياً ـ دب الحماس حتى في «دائرة معارف ماير» التي عرفت بميلها الى التواضع والتحفظ ، فهي تسجل الآن : «يتوقف جمال الطبيعة في بيئة ما على كم الغابات فيها ، وهذا الكم بدوره ذو تأثير عميق على القيم العقلية والخلقية السائدة في مجتمع هذه البيئة» .

أصبحت الغابة أهم «انتاج ثقافي ألماني» ، وثابر الشعراء والمفكرون حتى القرن العشرين ، في إغراقها في المهابة والقدسية ، وواصلوا الكتابة عن «الغابة الألمانية» ، وكأنهم قد ابتكروها واحتكروها لأنفسهم . ولم يتأخر نجاح مساعيهم طويلاً . فما جاء عام ١٩٠٥ حتى تأسس «اتحاد الجوّالة الألمان» ، وتلاقى «الفتيان الألمان الأحرار» قبل اندلاع الحرب العالمية الأولى بعام واحد حول نيران المخيّم في جبـــل «المايسنر الشامخ» . وهي بقعة تتميز بخضرتها ، فدخلت الحماسة للغابة في طور جديد ، في حركة منظمة سرعان ما اندمجت بعد جيل واحد راضية أو مكرهة في منظمة «فتيان هتلر» .

إن حربين عالميتين ـ كما يذهب انسنزبرغر ـ لم تتمكنا من تغيير هذا التعلق المتأصل العنيد «بالغابة» التي «تشغل الرأس» .

على أن هناك شاعراً ألمانيا قد تسلق المتاريس ولعبت الغابة في قصائده دوراً هاماً ، ألا وهو برتولد برخت .

يقول «برتولد برخت» في قصيدة : «ب . ب . المسكين»

أنا ، برتولد برخت ، ولدت في الغابات السوداء



بول كليه : حوار بين شجرة وإنسان ، ١٩٣٩ .

حملتني أمي الى المدينة
وأنا بعد جنين في أحشائها .
وسوف تلازمني برودة الغابات
الى يوم أموت

وفي قصيدته الشهيرة «الى الأجيال المقبلة» نقرأ تلك الأبيات التي أصبحت اليوم حديثاً مشاعاً بين الناس :

حقاً انني أعيش في زمن أسود !
الكلمة الطيبة لا تجد من يسمعها
الجبهة الصافية تفضح الخيانة
والذي لا يزال يضحك
لم يسمع بعد بالنبأ الرهيب
أي زمن هذا ؟
الحديث عن الأشجار يوشك أن يكون جريمة
لأنه يعني الصمت على جرائم أشد هولاً
ذلك الذي يعبر الطريق مرتاح البال
ألا يستطيع أصحابه
الذين يعانون الضيق
أن يتحدثوا اليـــه ؟

للرسامين والشعراء في النصف الثاني من القرن العشرين الفضل في عودتنا الى الحديث عن الشجر على منوال برخت - ليس بحماسة ولا بنشوة الرومانسيين ، وانما متذكرين ما قاله برخت مرة : «عن الصمت على كل هذه الأعمال المنكرة» التي نقترفها نحن «مواليد هذا العصر» في حق الغابة والأشجار .

القصيدة التالية **لراينر كونسه** وهي نداء الشاعر الى أبناء هذا الجيل :

دروب حسّاســة

حساســة
الأرض فوق الينابيع : لا شجرة يجوز قطعها . . لا جذور
يجوز اجتثاثها . .
ربما نضبت الينابيع . .
كم من الأشجار تُقطع ،
كم من الجذور



اميل شيبه : قرم الشجر ، ١٩٥٨ .

صور الصفحات ٩ – ١٦ مأخوذة عن كتاب «اشجار ، صور ، نصوص من ثلاثة قرون» ، اعداد جيردا جولڤيتسر . دار نشر شولر .

تجتـــث
فينا نحـــن .

ضاعت وتضيع الغابات في أيامنا هذه ضحية للتكنيك والمرافق العامة ، والتقدم ، والسرعة . هلكت تحت ماكينات التسوية الجرارة التي تشق طرقاً وممرات عبر الغابات لتوسيع مدارج الانزلاق على الجليد وبناء طرق أسرع للسيارات ومطارات أكبر ، ومدن للسكان .

ينزل «المطر الحمضي» من الجو المشبع بعوادم غازات السيارات والطيارات على الغابة ، فتموت الغابة ويكتب الشعراء قصائدهم ، ولكن ليس حول «بهجة أو متعة الغابة» . وانما عن «الغابـــة الميتـــة» .

الغابـــة الميتـــة

استيقظت الغابة ، وغردت العصافير . .
وأشرقت الشمس وضحكت الأوراق . .
ولكننا وقفنا ، نحن ، هناك في الغابة
ولوّحنا بالبلط الحادة لكي نذبح الغابة .
بجذورها ، كانت الغابة أسيرة
وتهاوت الجذوع بطقطقة عظيمة
ودفعنا في مهبط التيار بقضبان طويلة
شحنات هائلة من الغابات القتيلة .

لقد أقمناها هنا من جديد
الغابة الميتة ، أقمناها هنا في المدينة . .
نصعد عليها ، أقدامنا ثابتة فوق السقالة .
لكننا نشعر أحياناً أن الدعائم تنحني . . تتمايل في الريح
فنحلم أنها رجعت أشجاراً من جديد .

(يوهانس ر . بيشر)

لم تعد معالم بيئتنا تتسم بطابع الطبيعة ، بل تطغى عليها آثار التقنية التي تسحق ما يعترض سبيلها بقوة الآلات . انها سبب اختلال التوازن بين الطبيعة والانسان ، ذلك التوازن الذي يحفظ مقومات الحياة . وهكذا فسوف تنتشر الصحاري المقفرة الجرداء في «طبيعتنا الحضارية» مثلما انتشرت في بقاع أخرى نتيجة اللامبالاة في معاشرة الطبيعة . لا تحتضر حاليا «الغابة الألمانية» وحدها ، بل غابات البلدان المجاورة أيضاً ، في فرنسا وتشيكوسلوفاكيـــا وسويسرا . قد بدأ خريف الغابات الكبير .

يعبـر هانس ماغنوس انسنزبرغر عن ما يخالج قلوب الكثيرين من أهالي هذه البلاد عندما يقول : «إن الغابة تموت ، ليس هذا من كوارث الطبيعة ، وإنما هو عاقبة منطقية لسلسلة طويلة من جرائم اقترفت في حق البيئة ، لكن الأمر الوحيد الذي يصعب فهمه بهذا الصدد هو التأسي على ما كان متوقعاً منذ مدة طويلة» .

ما كان متوقعاً منذ زمن طويل قد حدث . وقد سبق الى ذلك **كارل كراوس** في قصيدته بعنوان :

«الغـــابة الميتـــة»

بسلطانكم . . بسواعدكم
هرمـــت .
سابقاً كنت خضيرة . .
أنظروا اليّ اليوم . .
كنت غابة . . كنت غابة . .

ويعزو الكاتب **جان أنرى** هذا «الأسى المتأخر» على تخريب البيئة الى الضلال العام :

«لقد أوهم المعاصرون وأوحي لهم بأن موت الغابة ليس بالأمر الحيوي الذي يهدد المعيشة ، وانما هو عطل فني فحسب ينبغي إصلاحه . هذا الخطأ وحدة هو جزء حساس من الكارثة ذاتها ، لأنه أغمض أعيننا عن الواقع وأعمى قلوبنا ، وما عمى القلوب الا نوع من عمى البصيرة . اننا جميعنا وقد بهرنا بريق التمدين خلال الجيلين أو الأجيال الثلاثة الأخيرة أصبحنا عاجزين عن استيعاب الواقع المباشر المحسوس استيعاباً كاملاً ، والاعتبار به . ولو فعلنا ذلك لكان معناه أن نغير نسق حياتنا الحاضرة تغييراً تاماً . ولكن ضعف البصيرة يحول بيننا وبين ادراك ما خُط على الجدران من نبوآت واضحة تستنكر أسلوبنا في الحياة حتى الآن . فاذا كان ثمة متسع من الوقت لقلب الأوضاع ، وتم عقد العزم على العودة فعلاً على الأعقاب . عندئذ يكون لموت الغابة وظيفة عظمى بالنسبة للوعي الجماعي . إن موت الغابة يغدو حينئذ بمثابة حكم إلهي وإنذار بسوء العاقبة . ولكن إن تجاهلنا هذه الاشارات ومضينا معصوبي الأعين ، فستكون التنبوآت المكتوبة على الجدران هي ذاتها الحكم القاطع . إن موت الغابة ليس ظاهرة دينية أو أدبية أو حضارية محضة . إنه في ذات الوقت بداية تحطيم الأسس التي تقوم عليها حياة الانسان . وهو بالتأكيد ـ وفقاً لرأي العالم الانجليزي **جيمس ايليس** ـ بداية محاولة الكائن الحي «جايا» ـ أي الكرة الأرضية ـ أن يتخلص بعملية جبارة من جنس بشري مخفق . ويتوقف الأمر على هذا الجنس البشري نفسه فيما اذا كان على استعداد لقبول التحدي أم لا . لن يستطيع ذلك طالما اقتصرت ردود أفعاله على مجال التكنيك والعلوم وحدهما . في هذه الحالة ستحمل العلوم ما ليس في طاقتها . إنما المطلوب ، وما يفرضه موت الغابة علينا ، هو أن نغير نظامنا الانتاجي تغييراً جذرياً . وهذا يعني أن نعيد النظر في قيمنا الحالية أو فيما نأخذ به من قيم . ودون ذلك فلا جدوى من كل الجهود .»



هرمان جرستنر

الأخـــوان جـريـــم

«إن الأدب الصادق هو الذي يخرج من الروح الشاعرة في صورة كلمات . فهو ينبع من دافع طبيعي ومن المشاعر الفطرية التي تعيش داخل الانسان . والفرق بين الأدب الشعبي والأدب الفني ، أن الأول ينبع من **الروح الشاعرة الجماعية** ، في حين أن الأدب الفني ينبع من **روح الفرد الشاعرة** . ولهذا فان الأدب الفني يعرف مؤلفه ، أما الأدب الشعبي فمؤلفه مجهول ، لأنه حصيلة نشاط الجماعة . أما كيف ينشأ هذا الأدب وكيف ينمو ويتطور حتى يتخذ شكلاً محدداً ، فهذا أمر سيظل رهن الافتراضات . . .»

(من رسائل «يعقوب جريم»)

من هو مؤلف الأدب الشعبي ؟ أهو الشعب كمجموع أم هو فرد مجهول يعبر عن روح المجموع ، ثم يتناقل الرواة ما ألفه بالاضافة والحذف ؟

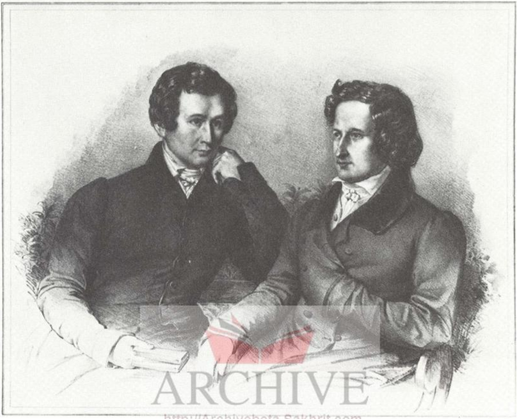
نميل اليوم الى هذا الفرض الثاني . وأيا كان حظ كلمات **يعقوب جريم** من الخطأ أو الصواب ، فقد كانت تعبيراً عن الاحساس بالابتعاد عن الفطرة و«البراءة الأولى» ، والصدق أو الشاعرية ، التي يتصورها الانسان في الماضي البعيد ، ويتكثف هذا الشعور عادة في مراحل التحـــول والانقلاب . وفي هذه المراحل يستيقظ بوجه خاص الاهتمام بآثار الماضي .



انتقال الأخوين جريم الى جوتنجن . لوحة خيالية من وضع لودفيج أميل جريم ، ألوان مائية ، نحو عام ١٨٣٠ . في العربة الى اليمين يعقوب وفلهلم جريم بقبعات عمودية ، ودورثيه زوجة فلهلم .

العصر هو عصر الثورة الفرنسية وعصر الحركة الرومانتيكية في ألمانيا . قد يوحي لفظ «رومانتيكي» أو «رومانسي» بالرقة العاطفية والذاتية المفرطة وبالحلم والخيال ، وبالشاعرية المجنحة ، ولكن هذا التصور يبتعد بنا عن جوهر الحركة الرومانتيكية كحركة تاريخية متعددة الجوانب تبلورت كنتيجة للانقلاب السياسي والأيديولوجي الكبير في أعقاب الثورة الفرنسية وكنتيجة للتحولات الاجتماعية والسياسية والفكرية التي صاحبت تكوين البورجوازية وتطلعها الى الحرية والشرعية الدستورية ، وكنتيجة للفشل السياسي في تكوين الدولة القومية في ألمانيا ، وبقاء ألمانيا دويلات يحكمها أمراء اقطاعيون ، بينهم المحافظ وبينهم المستنير .

بدّد الواقع في ألمانيا أحلام الثورة والوحدة القومية والعدالة الاجتماعية . وفي ظل هذه المتغيرات ومع بدء عصر الصناعة والبخار والتكنولوجيا في ألمانيا اتجه أدباء الرومانتيكية الشبان بأحلامهم الى الحضارات الغابرة ، الى آداب العصر الوسيط ، والى حضارات الشرق الاسلامي والشرق الأوسط . كان من نتائج هذه الحركة رفع الحاجز بين الأدب الرسمي والأدب الشعبي . ازداد الوعي التاريخي عمقاً ، واهتم أدباء الحركة بانتشال الانتاج الفني للحقب الماضية من وهدة النسيان . في هذا الاطار قام «كليمنز برنتانو» (١٧٨٧ — ١٨٤٢) و«أخيم فون أرنيم» (١٧٨١—١٨٣١) بجمع وتحقيق الأغاني الألمانية القديمة المعروفة الآن باسم **بوق الصبي السحرية** Des Knaben Wunderhorn (ثلاث مجلدات ١٨٠٥ — ١٨٠٨) واشتغل الاخوان جريم بتحقيق واصدار ملاحم وأشعار العصر الوسيط في ألمانيا . وبايحاء من برنتانو قاما بجمع القصص الشعبية المعروفة الآن باسم **حكـايـات الأطفـال والبيت** Kinder- und Haus-märchen (١٨١٢ — ١٨٢٢) . كان دافعهم الى ذلك احترام كل ما هو بسيط ، والاحساس بالمسؤولية الديمقراطية ، وادراك الدلالة العميقة التي يحملها هذا التراث . ومن خلال هذه المجموعة دخل الأخوان يعقوب وفيلهلم جريم ذاكرة



فلهلم ويعقوب جريم . خلال فترة عملهما كأمناء مكتبة «إمارة هسن» بمدينة كاسل . وفقاً لرسم من أميل لودفيج جريم ، ١٨٢٩ .

التاريخ ، وأصبحت «قصص جريم الشعبية» من آداب أغلب الأمم .

النشـــأة والمؤثرات

الاخوان جريم من أسرة متوسطة من مقاطعة «هسن» لأب درس الحقوق واشتغل بالمحاماة وعمل في النهاية «كاتباً» لمدينة «شتيناو» .

ولد يعقوب جريم بمدينة «هانو» في ٤ يناير ١٧٨٥ وولد شقيقه فيلهلم جريم في العام التالي في ٢٤ فبراير ١٧٨٦ ، وقد عاش الأخوان الى النهاية كتوأمين ، يشتركان معاً في الدرس والتأليف والمعيشة ، ويعملان في نفس المكان ـ في كاسل وجوتنجن وبرلين ـ ويتقاضيان في الأغلب راتباً مشتركاً .

في عام ١٧٩٨ التحق الأخوان بالمدرسة الثانوية بمدينة كاسل ، ومنها انتقلا عام ١٨٠٢ الى جامعة ماربورج لدراسة الحقوق تلبية لرغبة الأم ، على أنهما انغمسا هناك في دراسة الأدب والشعر القديم واللغات .

ثلاث مؤثرات هامة وجهت الأخوين الى دراسة أشكال التعبير الشعبي والى الالتزام بالنظرة التاريخية العلمية : استماعهما الى محاضرات **فريدريش كارل فون ساڤيني** عن تاريخ القانون ، وتعرفهما عن طريقة بصهره الشاعر الرومانسي «كليمنز برنتانو» ، ثم ذلك المناخ الحماسي الرومانسي الشديد لمؤلفات العصر الوسيط : للأساطير والملاحم والأغاني والمثل .

أخذ الأخوان عن «ساڤيني» منهج التوثيق والتأريخ ، والاهتمام بالمتون المجهولة الأصل ، ونسجاً على منوال برنتانو

في مجموعة «بوق الصبي السحري» ، فمن البين أن برنتانو لم يحتفظ بنصوص الأغاني القديمة كما صادفها ، وإنما صاغها في أسلوب رومانسي يعبر عن تصوره لها ، وقد تأثر الأخوان جريم بالموجات الأدبية السائدة في ذلك العصر ، والجدير بالاشارة أنهما قد نقلا الكثير من هذا القصص عن «آنسات» مثقفات من «الأسر الراقية» ، واستعانا أيضاً بالقصص المخزون في بطون الكتب القديمة . وصاغا هذا جميعه في أسلوب شعبي ذي وقع مميز ، وهما يرويان هذا القصص الشعبي عن وعي بأنه ينبع من الزمن الماضي ، حيث «كان التمني هو معين الانسان في الملمات . . .» .

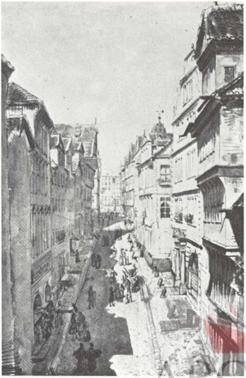
استغرقت الدراسات الأدبية التاريخية واللغوية يعقوب جريم فلم يتابع دراسة الحقوق ، في حين أتم شقيقه الأصغر فيلهلم هذه الدراسة عام ١٨٠٦ .

في العام الذي بدأ فيه الأخوان جمع قصصهما الشعبية ، كانت جيوش نابليون تواجه جيوش بروسيا وروسيا على الأرض الألمانية ، وبهزيمة بروسيا في معركتي «يينا» و«اورشتيت» انحل «الرايخ الروماني المقدس للأمة الألمانية» ، وفي العام التالي أعلن نابليون تكوين مملكة «فستفاليا» ومقرها مدينة كاسل ، وعين شقيقه «جروميه» ملكاً لها .

وحين نراجع الوثائق الكثيرة التي خلفها الأخوان جريم ، نتبين بوضوح أنهما كانا دواماً يفضلان العزلة على صخب الحياة العامة ، وأنهما على تعلقهما بمبادىء الحرية والمسؤولية الفردية والشرعية الدستورية ، كانا يتمسكان بالنظام الملكي باعتباره الضمان الأول للاستقرار والسلام ، وهو ما ينشدانه كبحاثة وعلماء .

على أن الابتعاد عن السياسة لا يعني ضعف المشاعر القومية ، بل إننا نكاد نلمس عمق الحوافز القومية في جميع ما انجزاه من أعمال . باعتكافهما على تحقيق مؤلفات الأدب والشعر والأساطير الألمانية القديمة أسس الأخوان علم اللغة الألمانية وآدابها ، وهو ما يسمى بعلم «الجرمانيستيك» .

أخرج يعقوب جريم أكثر من عشرين مؤلفاً في هذا الباب ، نذكر منها «قواعد اللغة الألمانية» (أربعة أجزاء ١٨١٩ – ١٨٣٧) ، «الميثولوجيا الألمانية» (جزءان ١٨٤٤) ، «تاريخ



منظر من منزل الأخوين جريم بمدينة كاسل . رسم مائي من وضع أميل لودفيج جريم .

اللغة الألمانية» (جزءان ١٨٤٨) . وأصدر شقيقه «أغاني البطولة الدنمراكية القديمة» (١٨١١) ، و«أساطير البطولة الألمانية» (١٨٢٩) ، «أغنية رولاند» (١٨٣٨) . هذا بجانب العديد من الأعمال المشتركة مثل ملحمة «هينريش المسكين» لهرماه فون أوى ، و«أغاني الايدا القديمة» . . . وأخيراً وليس آخراً «قاموس اللغة الألمانية» المعروف بقاموس جريم ، ذلك العمل الضخم الذي شرعا في التخطيط له عام ١٨٣٨ ، والذي شغل أجيالاً متتابعة من العلماء حتى اكتمل أخيراً عام ١٩٦٩ .

لم يقصر الأخوان أبحاثهما على اللغة الألمانية وآدابها ، وإنما امتد نشاطهما الى الآداب الدانمركية والايسلندية والى اللغات



حجرة مكتب فلهلم جريم في برلين ، من رسم ميشائيل هوفمان .

السلافية . فقد نظرا الى «اللغة» باعتبارها اجتهاداً إنسانياً متطوراً ، شديد التنوع وشديد الترابط .

كان على يعقوب جريم وهو في الثالثة والعشرين من عمره - بعد وفاة الأم عام ١٨٠٨ - أن يتكفل بأسرة تتكون من خمسة أفراد ، فعمل أولاً أمينا بمكتبة جرومية (شقيق نابليون) ، ثم موظفاً في السلك الدبلوماسي لامارة هسن حتى عام ١٨١٥ ، ثم اعتزل كي يتابع دراساته .

في السنوات التالية عمل الأخوان أمناء بمكتبة الامارة بمدينة كاسل . ومن كاسل انتقلا عام ١٨٣١ الى مدينة جوتنجن كأساتذة بجامعتها . على أنهما فصلا من الجامعة عام ١٨٣٧ لاحتجاجهما على تعطيل الدستور الذي أقسما على احترامه والالتزام به . ومن جديد عاد الأخوان الى كاسل ، وهناك



حجرة مكتب يعقوب جريم في برلين ، من رسم ميشائيل هوفمان ، عن كتاب جبريله سيتس ، «الأخوان جريم» ، دار نشر فنكلر ، ميونيخ ١٩٨٤ .

في هذه الفترة نشأت فكرة «القاموس الألماني» التي شغلتهما حتى النهاية .

في هذه الفترة كان لتدخل الأديبة «بتينه برنتانو» (فون أرنيم) الفضل في استدعائهما من جديد كأساتذة بجامعة برلين ، وكان ذلك عام ١٨٤١ . ويعتبر الخطاب الذي خطته بتينه برنتانو في هذه المناسبة وثيقة تاريخية رائعة لأديبة تملك من الشجاعة ورجاحة العقل ما مكنها من الحديث الصريح المؤلم عن العلاقة بين الأمير وبين المواطن ، وعن عجز المواطنين عن مواجهة الأمير وصاحب الأمر إلا بما يرضاه هذا الأخير .

في برلين اعتكف الأخوان على العمل كأساتذة وبحاثة . وقد توفى فيلهلم جريم عام ١٨٥٩ ويعقوب جريم عام ١٨٦٣ .

خضـــــرة

من حكايات الأخوين جـــريم

كان يا ما كان ، رجل وامرأة تمنيا أن يُرزقا طفلاً ، وما أكثر ما يتمنى الانسان ، فيضنّ عليه الزمان . وأخيراً داعب الأمل المرأة وانتظرت أن يحقق الله أمنية الأماني . وكان في مسكن الزوجية نافذة صغيرة ، تطلّ خلف البيت الذي يعيشان فيه على حديقة رائعة الجمال ، ملئت بأجمل الزهور والورود والأعشاب . لكن الحديقة كان يحوطها سور عال ، ولم يكن يجسر على دخولها إنسان ، إذ كانت تملكها ساحرة ذات جبروت وسلطان ، يخشى بأسها الناس في كل مكان . وذات يوم من الأيام ، أطلّت المرأة على الحديقة فشاهدت حوضاً بالخضرة ريّان . واشتاقت أن تأكل من تلك الخضرة حتى غلب عليها الشوق وزاد مع الأيام . كانت تعلم أن الوصول اليها محال ، فأصابها الضعف والاعياء ، واصفرّ الوجه وظهر عليه البؤس والحرمان . لاحظ الزوج ذلك عليها ، فسألها سؤال المفزوع الحيران : «ماذا جرى لك يا زوجتي الحبيبة؟» أجابته قائلة : «إن لم آكل من الخضرة التي تنمو في الحديقة الواقعة خلف البيت فسوف أموت» .

فكر الرجل ، وقال لنفسه : «لا بد وأن تحضر تلك الخضرة ، حتى لا تترك زوجتك تموت ، لا بد وأن تحضرها مهما كلّفك الأمر» .

عندما غابت الشمس وانتشرت على الأفق ظلال المساء ، تسلّق الرجل السور العالي ونزل الى حديقة الساحرة ، وراح على وجه السرعة يقطف من الخضرة ما ملأ به يده وأحضره لزوجته . وأسرعت الزوجة بدورها ، فعملت منها سلطة خضراء وأخذت تأكلها بنهم شديد . أعجبها طعم السلطة أيّما إعجاب وتمنّت لو أكلت منها في اليوم التالي أضعاف ما أكلته . واستبدت بها الرغبة فما كان لها أن تستريح حتى يهبط الرجل مرة أخرى الى الحديقة . وأقبل المساء فقرر الزوج أن يعيد الكرّة . ولكنه لم يكد يهبط من السور حتى أصابه الهلع الشديد ، اذ رفع عينيه ففوجىء بالساحرة الجبارة تقــف أمامه . قالت وهي تحدق فيه بنظرات ينطلق منها الشرار :

«كيف تسوّل لك نفسك أن تتسلل كاللص الى حديقتي وتسرق خضرتي ؟ - ردّ عليها الرجل مفزوعاً : «آه ! فلتكن الرحمة يا مولاتي فوق العدل ! إن الحاجة هي التي دفعتني الى هذا . لقد أطلت زوجتي من النافذة ، ورأت الخضرة في حديقتكم . ومنذ ذلك الحين وهي تشعر باللهفــة والشوق اليها ، وتحسّ أنها ستموت إن لم تأكل منها» . سكنت نيران الغضب قليلاً في عيني الساحرة وقالت : «إن كان الأمر كما قلت فاني أسمح لك أن تأخذ منها ما شئت . لكن لي شرط واحد : أن تسلّمني الطفل الذي ستلده زوجتك ، وسوف أربيه وأرعاه كما ترعى الأم وليدها .»

وافق الرجل الذي استولى عليه الخوف على كل ما قالته ، ولما جاء المخاض زوجته ظهرت الساحرة ، وسمّت المولود باسم خضرة ، وأخذته معها وانصرفت .

شبّت خضرة حتى صارت أجمل بنت تحت الشمس . ولما أتمت من العمر اثني عشر ربيعاً حبستها الساحرة في برج شاهق في إحدى الغابات . لم يكن للبرج سلّم ولا باب ، ولم تفتح فيه سوى نافذة صغيرة في أعلاه . وكلما أرادت الساحرة أن تدخله وقفت أسفله وهتفت بها قائلة :

خضرة .. بنتي يا خضرة
مدّي لي شعرك يا خضرة

كان لخضرة شعر رائع فتّان ، خيوطه رقيقة كأنها منسوجة من الذهب الأصيل . وكانت كلما سمعت صوت الساحرة تفك ضفائرها وتربطها في مقبض النافذة ، ثم تترك شعرها ينحدر عشرين ذراعاً نحو الأرض ، عندئذ تتسلقه الساحرة وتصعد عليه .

وكان يا ما كان ، بعد أن فات عام وراءه عام ، أن خرج ابن الملك يتنزه في الغابة ، ممتطياً صهوة جواده ، فمرّ على البرج وسمع صوت غناء . وسحره الصوت فتسمّر في مكانه ، وأخذ يصغي الى عذب أنغامه وألحانه . كانت خضرة هي التي تشدو بالغناء ، لتسلّي به وقتها ، وتجد في وحدتها بعض العزاء . أراد ابن الملك أن يصعد اليها ، وأخذ يدور حول البرج ويبحث عبثاً عن الباب . ولما يئس قفل راجعاً الى قصره ، ولم يزل الغناء ينفث سحره في صدره . ولم يتوقف يوماً عن الخروج الى الغابة لينصت اليه ، حتى كان يوم لاحظ فيه ـ وهو مختف وراء الأشجار ، أن ساحرة تقترب من البرج بخطوات حذرة ، ثم تنادي : «خضرة . . بنتي يا خضرة . . مدّي لي شعرك يا خضرة . .» وعندئذ تدلّي الفتاة جدائل شعرها ، وتتسلقها الساحرة وتصعد عليها . . هنالك قال الأمير لنفسه : «إن كان هذا هو السلّم ، فلأجرّب حظي ، ومن يعلم ؟» .

لما كان اليوم الثاني وبدأت ظلال المساء تزحف ، وقف الأمير أسفل البرج ، وراح ينادي ويهتف :

خضرة . . يا خضرة . .
مدّي لي شعرك يا خضرة .

لم يكد ينطق بآخر كلمة حتى سقطت خصلات الشعر الذهبي أمام عينيه ، فأخذ يلفه حول جسمه ويتسلّق عليه .

خافت خضرة ، وارتعبت عندما رأت رجلاً يدخل عليها ، إذ لم تكن قد رأت في حياتها رجلاً من قبل . غير أن الأمير أخذ يهدّىء من روعها ، ويتحدث اليها بكلمات تفيض بالود والمحبة . روى لها كيف حرّك غناؤها الشجيّ قلبه وأثار قلقه ، فصمّم ألا يستريح حتى يراها . اطمأنت خضرة إليه ، وحين سألها إن كانت ترضى أن تقبله زوجاً ، تأملت شبابه وجماله وخاطبت نفسها قائلة : «سوف يحبني أكثر مما تفعل الساحرة العجوز» ، ووافقت خضرة على الزواج من الأمير ووضعت يدها في يـــده . وبعد قليل قالت له : يسعدني أن أمضي معك ، ولكن كيف سأهبط من هذا البرج الى الأرض ؟ لا تنس كلما جئت لزيارتي أن تحضر معك حبلاً من الحرير ، وسأغزل منه سلّماً أنزل عليه فتحملني معك على ظهر جوادك . وتواعدا على اللقاء كل مساء ، لأن الساحرة كانت تأتي لزيارتها أثناء النهار .

لم تلحظ العجوز شيئاً مما يجري ، حتى ابتدرتها خضرة ذات يوم بقولها : «اخبريني يا سيدتي الساحرة ، لماذا تتعبين في الصعود اليّ ، بينما يحضر الأمير الشاب في لحظـــة واحدة ؟» . صاحت الساحرة : «يا لك من بنت جاحدة ! ماذا أسمع منك ؟ لقد ظننت أنني أبعدتك عن كل الناس ، وها أنت ذي تخدعيني !» .

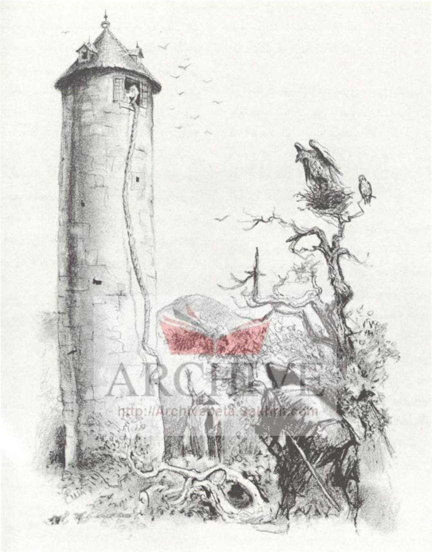
مدّت يدها في غضب فقبضت على شعر خضرة الجميل ، لفّته عدة مرات حول يدها اليسرى وتناولت مقصاً بيدها اليمنى ، وما هي الا ومضة عين حتى انقطعت خصلات الشعر الفتّان وسقطت فوق الأرض . ثم أمعنت العجوز في قسوتها فنفتها في صحراء مقفرة تقضي فيها الأيام التعســـة وتعاني الآلام المرّة .

أقبلت الساحرة العجوز ـ في نفس اليوم الذي طردت فيه خضرة ـ على خصلات الشعر الذهبي فثبتتها في مقبض النافذة . وعندما جاء ابن الملك وراح ينادي من أسفل البرج :

خضرة . . يا خضرة
مدّي لي شعرك يا خضرة

أنزلت جدائل الشعر المقطوع فصعد عليها الأمير ، ولكنه لم يجد محبوبته خضرة فى استقباله، بل فوجىء بالساحرة أمامه . أخذت الساحرة ترمقه بنظراتها الشريرة المسمومة وهتفت في سخرية : «جئت تبحث عن زوجتك المحبوبة . . ألم تعلم أن الطائر الجميل لم يعد يرقد في عشه ولا عاد يشدو بالغناء ؟ لقد خطفته القطة . وجاء دورك الآن ولا بد أن تقتلع عينيك . . ضاعت خضرة منك ولن تبصرها أبداً أبداً . .»

شعـــر الأمير بأن الألم يمزق جبينه ، واستولى اليأس عليه فألقى بنفسه من أعلى البرج . نجا من الموت بأعجوبة ، لكن الأشواك التي سقط فوقها فقأت عينيه . راح الأمير الأعمى



«خضرة» في البرج ، من رسم سرند أوتو ، «حكايات جريم» ، طبعة دار نشر دسلر ، هامبورج .

يضرب في الغابة على غير هدى ، لا يأكل الا الجذور وثمار التوت البرّي ، ولا يجف له دمع على ضياع زوجته المحبوبة . وظل لعدة أعوام يتخبط تعساً في الغابة ، حتى ساقتـه قدمـاه الى الصحـراء حيث تعيش خضرة مع التوأم الذي أنجبته منه وشبّا حتى صارا صبيًا وصبيّة . تناهى الى سمعه صوت خُيّل اليه أنه يعرفه ، فسار يتحسس طريقه في اتجاهه ، وعندما اقترب منه عرفته خضرة ، فجرت نحوه وارتمت بين ذراعيه وهي تجهش بالبكاء . بلّلت دمعتان من دموعها المنهمرة عينيه ، فرجع اليهما البصر ، وعادا صافيتين كما كانا من قبل . أخـذ الامير خضرة الى مملكتـه فاستقبله الشعب بالفرح والغناء وعاشا بعد ذلك في تبات ونبات وسعادة وهناء .

برنو بتلهايم

الخيال ، تجدد الأمل ، الهرب ، المواساة

من معرفة أوجه القصور في الحكايات الخرافية الحديثة ، تتضح عناصر القوة التي احتفظت بها الحكايات الخرافية الشعبية عبر مئات السنين . يحدد **تولكين** Tolkien عدداً من سمات الحكاية الخرافية الجيدة : **الخيال ، وتجدد الأمل ، والهرب ، والمواساة أو العزاء** ، أو فلنقل **استعادة الأمل بعد اليأس ، الهرب أو النجاة من خطر داهم** ، ثم قبل كل شيء ، **المواساة في حالة القنوط والخذلان** . ويعتقد تولكين أن الحكاية الخرافية الكاملة لا بد وأن تنتهي نهاية سعيدة . إنها «تحوّل مفاجيء وسعيد لمجرى الأحداث . . . أيا كانت المغامرة ، رائعة أو مرعبة ، فعندما تحين لحظة التحول ، فهي قادرة على أن تحبس أنفاس السامعين ، أطفالاً وبالغين ، وأن تزيح عنهم الهموم ، وتهزهم حتى تسيل من أعينهم الدموع» .

حين يسأل الأطفال عن أحب الحكايات الخرافية الى نفوسهم ، لا يذكرون من الحكايات الخرافية الحديثة الى القليل ، وليس عجباً في ذلك . فمعظم هذه الحكايات الحديثة ينتهي نهاية سيئة ولا يعطي أملاً في الخلاص أو في المواساة . في حين أن للمواساة ـ لما تتضمنه الحكاية الخرافية من أحداث مثيرة للخوف ـ دوراً لازماً حتى يشتد أزر الطفل لمواجهة عوادي الأيام .

حين يستمع الطفل الى حكاية تخلو من النهاية التي تشجعه ، فلا بد وأن ينتابه الاحساس بضياع الأمل في الخلاص من واقع حياته الميؤس منه .

يثاب البطل في الحكايات الخرافية القديمة على أعماله الخيرة ، ويجازى الخبيث شر الجزاء ، وتتحقق بذلك تطلعات الطفل في إقرار العدالة . وإلا كيف له أن يأمل في أن يعامل ذاته بالانصاف اذا ما شعر بوقوع ظلم عليه ؟ وكيف له أن يقتنع بضرورة السلوك السليم اذا لم يكن هناك ما يمنعه من الانسياق وراء الدوافع الفطرية التي تنافي العرف الاجتماعي ؟

يبدو للطفل منطقياً تماماً أن يقع الشرير في نفس المكيدة التي كان يدبرها للبطل . فالساحرة في حكاية «هنزل وجريتل» Hänsel und Gretel التي تريد أن تطبخ الأطفال ، يُلقى بها في الفرن وتحترق . والعروسة الزائفة في راعية الإوز Gänsemagd تقضي على نفسها بنفسها . يتطلب عنصر المواساة عودة الأمور الى مجراها الصحيح . فعندما يجازى الشرير بما صنع ، يستأصل الشر من عالم البطل ، وتزال العقبات من حياته المقبلة السعيدة .

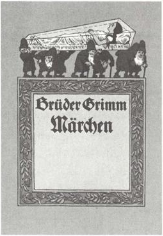
ربما أمكننا أن نضيف عنصراً آخر لتلك العناصر الأربعة التي ذكرها تولكين ، ونقصد هنا عنصر التهديد الذي يميز أيضاً الحكايات الخرافية ـ التهديد الجسدي والمعنوي لوجود البطل . سوف يشعر الطفل على سبيل المثال بأن الحظ من قدر ابنة الملك وتحولها الى «راعية إوز» هي حالة قهر معنوي . وعندما يتأمل المرء طريقة استسلام بطل الحكاية الخرافية للتهديدات التي تواجهه ، سوف يجد الأمر مزعجاً بلا شك ، فالتهديدات تقع للبطل هكذا : فالجنية الغاضبة في حكاية «دورن روزشن» Dornröschen تصب لعناتها السحرية ، وليس هناك ما يحبط عملها أو يخفف على الأقل من أثره . ولا تسأل الأميرة البيضاء في حكاية «البيضاء ، أو الأميرة والأقزام السبعة» Schneewitschen لماذا تتعقبها الملكة بكل هذا الحقد الدفين ، ولا يمر على خاطر الأقزام نفس التساؤل على الرغم من تحذيرهم للأميرة من مكائد الملكة . ولا أحد يطرح السؤال في حكاية «خضرة» Rapunzel : لماذا تريد الساحرة انتزاع الطفلة من أبويها . وإنما تواجه «خضرة» مصيرها هكذا دون مبرر أو سبب بين .

يحاق بالبطل على أي الأحوال منذ بداية الحكاية الخرافية خطر عظيم ، وعلى هذا النحو يرى الطفل الحياة ، حتى لو كان يعيش في الواقع في ظروف حسنة أو ملائمة . الحياة بالنسبة للطفل هي تعاقب من أوقات السعادة الصافية والأخطار الداهمة المفاجئة ، غير المفهومة . قد يشعر الطفل في لحظة بالأمان وخلو البال ، ثم تتغير في لحظة تالية كل الأشياء ، وينقلب العالم السعيد الى شبح مرعب . ربما يحدث ذلك عندما يطالبه الأبوان المحبان ، دون أية مقدمات ، بمطلب يخفى عليه مغزاه ، ويربطان عدم تحقيقه بتهديدات مخيفة . يوقن الطفل بانتفاء الأسباب المفهومة لمثل هذه الأشياء . وإنما هي تحدث هكذا ببساطة . فاذا ما ألمت به ، فهذا هو مصيره الذي لا فرار منه . والنتيجة ـ إما أن يستسلم لليأس (كما يسلك بعض أبطال الحكايات الخرافية ، إذ يقعون باكين في أماكنهم ، الى أن يأتي «المعين» ذو القوة السحرية ، فيريهم طريق الخلاص وإمكانية مواجهة الخطر) ، أو ألا يقوى على الاحتمال ، فيحاول الافلات من هذا المصير المفزع . . مثل «الأميرة البيضاء» :

«أصبحت البنت المسكينة وحدها في الغابة الكبيرة ، دون صاحب أو قريب ، فاستولى عليها الخوف ولم تعد تدري ما الحيلة وكيف الخلاص ، فأخذت تسير وتسير ، فوق الأحجار وبين الأشواك . .»







أغلفة كتب للأطفال (١٩٢٣/٢٥) ، حكايات الأخوين جريم ، ألف ليلة وليلة .

لعل أعظم تهديد في حياة الانسان هو شعوره بالعزلة الكاملة ، أو أنه قد خُذل وأهمل .

يعرّف التحليل النفسي أهم تلك المخاوف الانسانية بأنه «خوف الفراق» . كلما كنا أصغر عمراً ، كان قلقنا أكثر حدة ، إذا ما انتابنا الاحساس بتخلي الآخرين عنا . من المنطقي إذن أن يشعر الطفل بالخوف على حياته إذا لم يحط بالرعاية والأمان . ومن المنطقي أيضاً أن يكون عزاؤنا الأول أننا لم نخذل من الآخرين . يقع الأبطال في مجموعة من الحكايات الخرافية التركية دائماً وأبداً في مآزق شديدة الحرج ، غير أنهم يتمكنون من تجنب الأخطار أو التغلب عليها كلما اكتسبوا صديقاً جديداً . في حكاية مشهورة من تلك الحكايات ، يجلب بطلها ـ إسكندر ـ على نفسه عداوة أمه . تجبر الأم أباه على أن يضعه في سلة صغيرة ويلقيه في اليم . صديق إسكندر ومعينه في الخرافة «عصفور أخضر» ، ينقذه من تلك الورطة ومن مهالك أخرى كثيرة . وفي كل مأزق يهمس له العصفور : «اعرف يا إسكندر أنك لن تترك وحدك») ذلك إذن هو السلوان العظيم ، وهو ما نجده دائماً في الختام المعتاد للحكايات الخرافية : «ثم عاشا بعد ذلك في سعادة وهناء وثبات ونبات .» .

للسعادة والوفاء ، وهما أجمل ما تقدمه الحكاية الخرافية من مواساة ، معنى مزدوج . فالصلة الدائمة بين ابن ملك وابنة ملك ، كما يرد دائماً في الحكايات ، ترمز من ناحية للتكامل بين الجوانب المختلفة للشخصية ، أو بتعبير التحليل النفسي بين جوانب الغرائز (اللاوعي) ، والأنا ، والأنا العليا ، ومن ناحية أخرى للتوافق الناجح بين النزعات المتنافرة لمبدأ الرجولة ومبدأ الأنوثة .

تعني هذه الصلة خلقياً أنه قد تم التوصل الى نوع من الكمال الخُلقي بعد أن يكون الشر قد لقي الجزاء وقُضي عليه ، وأنه قد تم التغلب نهائياً على «خوف الفراق» ، بعد أن وجد البطل في الحكاية رفيق حياته الأمثل وأقام معه أفضل العلاقات . تتخذ الصلة أشكالاً خارجية مختلفة ، وفقاً لنوع الحكاية الخرافية ، ومسار تطورها ، ومجال العلاقات النفسية بها . غير أن المغزى الداخلي الدفين يبقى ثابتاً كما هو .

ففي حكاية **الأخ والأخت** Brüderchen und Schwesterchen ـ على سبيل المثال ـ يعيش الاثنان سوياً في الجزء الأكبر من الحكاية . ويعبر الاثنان في نفس الوقت عن الجوانب الشهوانية والجوانب الروحية في شخصياتنا ، تلك الجوانب التي يجب أن تنقسم وأن تتكامل حتى يمكن التوصل الى السعادة الانسانية . يقع التهديد أو الخطر ، بعد أن تتزوج الأخت من الملك وبعد أن تضع وليدها ، حين تزيحها ابنة الساحرة العجوز لتأخذ مكانها . في كل ليلة تتسلل الأخت لترى طفلها ولترى الغزال الصغير (أخاها الذي سحرته الساحرة) . تصف الحكاية كيفية استعادتها للأمل : «فقفز الملك اليها وقال : لا يمكن إلا أن تكوني زوجتي الحبيبة . فردت قائلة : نعم أنا زوجتك الحبيبة ، وبرحمة من الله رُدّت الى الحياة في هذه اللحظة . ثم استعادت صحتها ونضارة وجهها وحمرته» . ويأتي السلوان العظيم بعد القضاء على الشر : «ألقيت الساحرة في النار لتلقى مصيرها التعس . وبعد أن أصبح جسدها رماداً ، عاد الغزال الصغير الى هيئته الانسانية . وعاش الأخ والأخت بعد ذلك في سعادة وهناء ، وثبات ونبات» . وهكذا



رسوم توضيحية . «دورن روزشن» ، «سندريلا» ، «البيضاء أو الأميرة والأقزام السبعة» . طبعة عام ١٨٢٥ .

تضمنت النهاية السعيدة العزاء الأخير وتكامل الشخصية والعلاقة الانسانية الوطيدة .

تأخذ الأحداث في حكاية «هنزل وجريتل» ـ ظاهرياً فحسب ـ مساراً مختلفاً . يعود الأطفال الى صورتهم الآدمية بعد احتراق الساحرة . ويكون الرمز هنا هو عثورهم على الكنز في منزل الساحرة . ولأن البطل والبطلة لم يبلغا بعد سن الزواج ، فسوف يرمز للعلاقة الانسانية التي تقضي على «خوف الفراق» بالعودة الى الأب . في تلك الأثناء تكون الأم ـ الشخصية الشريرة الثانية في الحكاية ـ قد ماتت ـ «وتزول الغمة ويعيشا بعد ذلك في سعادة وهناء» .

تبدو آلام البطل في عديد من الحكايات الخرافية الحديثة أقل مغزى بكثير مما تقوله الحكايات الخرافية الشعبية وما تحويه من عدالة وسلوان . فلا تدلنا الحكايات الحديثة على الشكل الأسمى للوجود الانساني (بغض النظر عما يبدو من سذاجة في المضمون ، فان حدث تزوج الأمير الأميرة وارث المملكة وحكمها في سعادة وهناء ، يعبر للطفل عن الشكل الأسمى للوجود لشموله على كل ما ينزع اليه الطفل ويشتاق : أن يحكم مملكته ـ حياته ـ بنجاح وسلام ، وأن يتحد في الثبات والنبات مع الرفيق الذي يتمناه والذي لم يفارقه يوماً ما . . .) .

لا يوجد في واقع حياتنا سوى القليل من العزاء والتشجيع . غير أن معرفة الطفل لتلك الحقيقة على علاّتها لن تعينه على مواجهة الحياة بصبر وجلد ، أو على ادراك أن المحن والشدائد هي التي تقود الى الحياة الأسمى . وهنا تقدم الحكاية الخرافية بما تحويه من تسلية ومواساة أعظم الخدمات للطفل . فهي تبعث في قلبه روح الأمل والتفاؤل بامكانية التغلب على كل ما يواجهه من متاعب وقهر القوى الشريرة : التهديد بفراق الأبوين في حكاية «هنزل وجريتل» ، غيرة الأم في البيضاء» ، غيرة الأخوات في **سندريلا** Aschenputtel . الغضب القاتل للعمالقة في **هانز وغصن الفاصوليا** Hans und die Bohnenranke ، غدر الجنية في دورن روزشن .

لا تتجاهل الحكاية الخرافية الفرق بين التصرف الشرير والنتائج الوخيمة للسلوك الأناني . وربما تكون حكاية **خضـــرة** أفضل الأمثلة على ذلك . فعلى الرغم من أن الساحرة تنفي خضرة «في صحراء مقفرة تقضي فيها الأيام التعسة وتعاني الآلام المرة» ، فهي لا تعاقب على عملها . تكمن أسباب عدم العقاب في الأحداث السابقة في الحكاية ، ومفتاح فهمها في تسمية البنت باسم «خضرة» ـ وهو نبات تعمل منه السلطة . فعندما حملت الأم ، رنت نفسها واشتاقت الى الخضرة التي تنبت في حديقة الساحرة المجاورة . وما زالت بزوجها تقنعه حتى تسلق سور الحديقة المحرمة ليحضر لها النبات . تفاجىء الساحرة الزوج في المرة الثانية بعد أن يهبط سور الحديقة ، وتهدده بالويل والثبور . يسترحمها الرجل ويطلب المغفرة ، فزوجته الحبلى بها نهم شديد للسلطة الخضراء . تلين الساحرة وتسمح له أن يأخذ من الخضرة ما يشاء ، بشرط «أن تسلمني الطفل الذي ستلده زوجتك ، وسوف أربيه وأرعاه كما ترعى الأم وليدها» . يوافق الأب المذعور على الشرط . هكذا استطاعت الساحرة أن تستأثر لنفسها بالطفلة «خضرة» ، لأن أبويها قد وطئا أرضاً محرمة ثم وافقا على الشرط الموضوع . يبدو اذن ان الساحرة قد تمنت لنفسها الطفل أكثر من الأبوين .

تسير الأمور على ما يرام حتى تتم «خضرة» اثني عشر ربيعاً ـ وهو ما يعني في الحكاية سن البلوغ أو النضوج الجنسي ـ ويلوح

الخطر في امكانية مفارقتها لراعيتها . كان سلوك الساحرة سلوكاً أنانياً في محاولتها الاحتفاظ بخضرة بكل الوسائل ، حتى ولو حبستها في برج شاهق لا سبيل الوصول اليه . كما كان تصرفها خاطئاً في حرمان البنت من حرية الحركة والتنقل . غير أن رغبتها الجامحة في عدم التخلي عن «خضرة» لا تعتبر عند الطفل جرماً ، لأن أعز أماني الطفل ذاته ألا يفارقه والداه .

كلما أرادت الساحرة أن تزور البرج تسلقت على شعر خضرة . وبنفس الوسيلة تقوم الصلة بين خضرة وابن الملك . وهوما يشير الى كيفية تحول العلاقة مع أحد الأبوين الى علاقة مع حبيب . تعرف خضرة حق المعرفة مقدار أهميتها عند مربيتها الساحرة . ولذلك بدرت منها «زلة لسان فرويدية» بطريقة لا يعهدها المرء في الحكايات الخرافية . فضميرها كما يبدو قد أنبها بسبب لقاءاتها الخفية مع الأمير ، فباحت بسرها للساحرة - التي لا تدري من الأمر شيئاً - بسؤالها الساذج «لماذا يشق علي أن أسحبك بشعري من أسفل البرج ، في حين أسحب ابن الملك بسرعة فائقة ؟» .

يعرف الطفل تماماً أن أكثر ما يثير الغضب والحنق هو حب يخيب فيه الظن . كانت خضرة بدورها تعرف أيضاً أن الساحرة تحبها ، بينما هي شغوفة بابن الملك . على الرغم من أن الحب الأناني - كحب الساحرة لخضرة - حب زائف لا بد وأن ينتهي يوما ما- يستطيع الطفل أن يدرك أن المرء عندما يحب شخصاً وحده دون غيره ، لا يمكنه أن يقتسم هذا الحب مع الآخرين . الحب الأناني الأبله شعور خاطيء ، ولكنه ليس تصرفاً شريراً . لا تقتل الساحرة الأمير ، ولكنها تبدي شماتتها بضياع «خضرة» منه كما ضاعت منها . أما الملمة التي نزلت به ، فلقد تسبب هو نفسه في حدوثها . ففي مشاعر اليأس التي استولت عليه لفراق «خضرة» ، يلقي بنفسه من أعلى البرج فيسقط فوق الأشواك وتفقأ عيناه . كما تلقي الساحرة - لسلوكها الأناني الأحمق - هزيمة نكراء ، ولكنها لا تجازي بعقاب أكثر من ذلك . فما فعلته لم يكن عن خبث أو شر ، ولكن لحبها الطاغي «لخضرة» .

ألمحنا من قبل الى أن الطفل يجد الكثير من العزاء ، اذا ما خبر من خلال الأشكال والصور الرمزية امتلاكه ذاته ، الأداة التي يستطيع بها تحقيق ما يتمناه . مثل ابن الملك الذي يصعد البرج الى خضرة متسلقاً شعرها الطويل . والخاتمة السعيدة للحكاية تحققها خضرة أيضاً عن طريق جسدها ، فدموعها المنهمرة تبلل عيني الأمير فيرجع اليها البصر .

تتضمن حكاية «خضرة» مثلها مثل العديد من الحكايات الخرافية الشعبية العناصر الأربعة : الخيال ، وتجدد الأمل ، والهرب ، والمواساة . يتم في الحكاية دائماً معادلة الحدث بحدث آخر ، وتتوالى الوقائع حسب نظام هندسي خلقي صارم : تسرق الخضرة . .

وتعاد «خضرة» في النهاية الى المكان الذي أتت منه . في مواجهة أنانية الأم التي تجبر الزوج على الاستيلاء على الخضرة بغير حق ، نجد أنانية الساحرة التي تود الاحتفاظ بـ «خضرة» . ويحمل العنصر الخيالي جانب المواساة الأخير : تصور القدرة الجسمانية بشكل خيالي مبالغ فيه في جدائل الشعر البالغة الطول والتي يمكن للمرء عليها أن يتسلق برجاً شاهقاً ، أو في الدموع التي تعيد البصر للعيون . ولكن ألا يمكن لنا أن نقول بحق إن في جسد الانسان النبع الحقيقي لاستعادة الأمل والثقة بالنفس ؟

يسلك كلّ من الأمير وخضرة سلوكاً صبيانياً غير ناضج . فالأمير يراقب الساحرة ويتسلق البرج من وراء ظهرها ، بدلاً من مواجهتها والاعتراف بحبه لخضرة . وخضرة بدورها لم تكن مثالاً للوفاء . فهي تخفي على الساحرة ما فعلت حتى يزل لسانها وينكشف المستور . لذلك لا تتحقق الخاتمة السعيدة للحكاية فور إبعاد خضرة من سكن البرج وإفلاتها من سيطرة الساحرة . كان على خضرة وعلى الأمير ، مثلهما كمثل كثير من أبطال الحكايات الخرافية ، أن يجتازا المحن والشدائد ، وأن يتحملا الخطوب والملمات التي تنمو من خلالها القدرات الداخلية للانسان . لا يدرك الطفل ما يدور بوجدانه من تفاعلات . ولهذا تقوم الحكاية الخرافية بعملية إسقاط خارجي لتلك التفاعلات ، وعرض رمزي لها من خلال المشاهد التي تصوّر الصراعات الداخلية والخارجية . غير أن تطور الشخصية ونموها تتطلب تركيزاً عميقاً ، وهو ما تصفه الحكاية الخرافية عادة من خلال السنوات التي لا يقع فيها ظاهرياً أي شيء ، فيمكن للمرء أن يستنتج حدوث تطورات داخلية وجدانية . وهذا أيضاً ما يحدث للطفل ، فتحرره الجسدي من التبعية المباشرة لسيطرة الوالدين تتبعه فترة طويلة من تجدد الثقة بالنفس ومن النضوج .

تأتي هذه الفترة في حكاية «خضرة» عندما تُنفى البنت في الصحراء المقفرة وتُحرم من رعاية مربيتها . وكذلك يحرم ابن الملك من رعاية والديه . كان على كل منهما أن يتدبر أمر نفسه حتى في احلك الظروف . غير أن عدم نضجهما النسبي قد وضح في فقدانهما الأمل ، **وفقدان الثقة في المستقبل يعني فقدان الثقة في النفس** . لم يحزم أي منهما أمره بمحاولة البحث عن الآخر . بل «راح الأمير الأعمى يضرب في الغابة على غير هدى ، لا يأكل الا الجذور وثمار التوت البري ، ولا يجف له دمع على ضياع زوجته المحبوبة» . لا نعرف أيضاً أن خضرة قد تصدت لفعل شيء . بل عاشت هي الأخرى «تقضي الأيام التعسة وتعاني الآلام المرة» ، وتنوح على مصيرها . على الرغم من ذلك نظن أن تلك الفترة كانت بالنسبة لهما مرحلة تطور ونمو وعثور على الذات وتجدد الأمل . ففي النهاية اكتسب الاثنان القدرة على أن ينقذ كل منهما الآخر ، وعلى العيش في سعادة وهناء .

نقد بتلهايم (بقلم ف . هيتمان)

يقول **برونو بتلهايم** : «يحتاج الأطفال الى الحكايات الخرافية» . كان من المتوقع بعد حقبة من النقد اللاذع «للحكاية الخرافية» ، أن يتحرك بندول الساعة في الاتجاه المضاد ، في اتجاه التأييد . دفع بهذا التحول وتسبّب فيه صدور كتاب برونو بتلهايم The Uses of Enchantment (الطبعة الأمريكية ـ ١٩٧٥) ، وقد ترجم الى الألمانية ونشر تحت عنوان **الأطفال يحتاجون الى الحكايات الخرافية** Kinder brauchen Märchen (شتوتجارت ١٩٧٧) .

يذهب بتلهايم ـ وهو عالم نفسي أمريكي يدرّس سيكولوجية الأطفال ـ من الفرضية القائلة **بحاجة الإنسان للمعنى** . ويرى **أن أهم وأصعب مهام التربية . . . هي مساعدة الطفل على أن يجد مغزى للحياة** .

تتميز الحكاية الخرافية عن كتب الأطفال الحديثة التي غالباً ما تقتصر على مجرد التسلية والاطلاع (كذا !) بميزة لا يمكن تقديرها بثمن . فهي تلقن المعنى للطفل بشكل مبسط ، وتساعده في التغلب على خيبة الأمل النرجسية ، ومأزق عقدة أوديب ، وتنافس الأخوة ، وتعينه على التحرر من التبعية الطفولية ، وعلى اكتساب القدرة على إدراك الواجب .

لا تتجاهل الحكاية الخرافية الجوانب المظلمة في الحياة ، ولكنها تعرضها بالشكل الذي يقوي من عزيمة الطفل ولا يثبط همته . «تتناول الحكاية الخرافية المخاوف الأساسية في الحياة بشكل جاد وتجهر بها : حاجة الانسان أن يكون محبوباً ، والخوف أن يعتقد الآخرون في عدم جدواه ، حب الحياة والخوف من الموت» . ويمكن للحكاية الخرافية أن تحقق ذلك ، عندما تشيع البهجة في النفوس ، وتعلّم الطفل في نفس الوقت ، وعندما تستخدم ـ خلافاً لطريقة الشروح العلمية العقلية ـ كلمات «تخاطب الطفل بشكل مباشر» .

قوبل كتاب بتلهايم من كثير من أنصار الحكايات الخرافية ومن عديد من الآباء وكأنه التجلي أو نزول الوحي . فأخيراً جاء الشخص الذي يعيد للحكاية الخرافية وضعها ، والذي يؤكد ـ على النقيض من التفسير المادي ـ قيمة الحكاية الخرافية في عملية التكييف الاجتماعي للطفل . وهو ليس بأي شخص ، فهو عالم له مكانته الأكاديمية وأمريكي أيضاً .

بدون أن نقلّل من قيمة كتاب بتلهايم ، يجب أن نشير الى أحد أسباب الرواج الواسع الذي لاقاه . فمن السهل أن يساء فهم الكتاب ، اذا ما تصور البعض امكانية حلهم في غمضة عين لما يروه من مشاكل صعبة في تربية الأبناء ، اذا ما هم واظبوا على حث أطفالهم على قراءة الحكايات الخرافية . لا يمكن للمؤلف بالطبع أن يكون في مأمن تماماً من إساءة فهم الآخرين له . غير أن **جاك زايبس** Jack Zipes قد استطاع في مقاله On the Use and Abuse of Folk and Fairy Tales with Children. Bruno Bettelheim's Moralistic Magic Wand (in: „Breaking the Magic Spell", London 1979) أن يقيم الدليل على أن سوء الفهم لم يكن من قبيل المصادفات ، بل أن بتلهايم قد ساعد بنفسه على انتشاره .

يرى **زايبس** أن «مقولة بتلهايم الأساسية بسيطة كل البساطة . فهو يعتقد أن شكل وبنية الحكايات الخرافية تمد الطفل بالتصورات التي يستطيع بواسطتها أن يصنع من أخيلته بناءاً محدداً ، كما أنها تعطي الطفل معنى لحياته . بمعنى أن الحكاية الخرافية تحرر اللاوعي عند الطفل حتى يمكنه أن يستوعب الأزمات والخبرات المختلفة ، بدلاً من أن يكبتها فتولّد له العقد النفسية» . من هذه النقطة على وجه التحديد يوجه زايبس الانتقاد لبتلهايم ، ويتهمه بالفهم المحدود لنظرية فرويد ، لاعتقاد بتلهايم أن المشاعر المزدوجة للطفل تجاه والديه هي وحدها أصل الأزمات الطفولية . فاذا ما تم استيعاب تلك الأزمات من خلال الحكاية الخرافية فقد حلت المشكلة . هناك عدد من المقاطع في كتاب بتلهايم تعبر عن وجهة النظر هذه ، على سبيل المثال : «لو شب النشء على قراءة وسماع الحكايات الخرافية ، لأمكنه أن يتفهم من حيث لا يدري أن أزمته ليست مع عالم الكبار وليست مع المجتمع ، ولكنها في الحقيقة أزمة مع الوالدين» .

بتعبير آخر : يعيب زايبس على بتلهايم أنه قد استنبط بشكل غير جدلي من نظرية فرويد الامكانية والسبيل لاستقلال الفرد ، بينما كان «الدور النقدي لنظرية فرويد في التحليل النفسي» هو «التنبيه الى الأشكال المتعددة التي يعوق بها المجتمع أفراده من الحصول على استقلالهم» . أو فلنقل باختصار إن بتلهايم قد ركّز كل التركيز على العوامل الأسرية ، بينما أغفل أن تلك العوامل ، مثلها مثل الطفل ذاته ، محكومة ومحددة اجتماعياً .

كما يتضح لنا فما زال ذلك النزاع القديم الدائر بين مذهب التحليل النفسي التقليدي (بالاستناد مرة الى يونج ومرة أخرى الى فرويد) وبين مدرسة التفسير المادي ـ الماركسي قائماً . ولا تلوح في الأفق ـ بقدر ما نرى ـ إمكانية التوصل الى حلّ وسط بين الاتجاهين . لا يبقى أمام غير المتخصص غير أن يميل لهذا الاتجاه أو ذاك ، كل حسب تصوراته الأيديولوجية . مجمل ما نعرفه أننا مدينون لكل من المذهبين في إدراك بعض جوانب هذا السؤال : هل ينبغي أن نروي الحكايات الخرافية للأطفال ؟



بتينة برنتانو ، من رسم لودفيج أميل جريم ، من أديبات الحركة الرومانتيكية ، ومن الشخصيات النسائية البارزة في تلك الحقبة . ساهمت في جمع حكايات الأخوين جريم .

حديث مع راوية الخرافات «سيجريد فرُوه»

السيدة فرُوه ، كيف أصبحت راوية للحكايات الخرافية ؟

عشت طفولة محاطة بالرعاية ، رُوي لي فيها الكثير من الحكايات الخرافية . وخلال زواجي الأول المليء بالمشاكل والذي انتهى بالطلاق ، لاحظت كيف ساعدني سماعي للحكايات الخرافية وقراءتي لها على الحفاظ على هويتي . درست بعد ذلك آداب اللغة الألمانية وعلم حضارات الشعوب في زيورخ ، واخترت الحكاية الخرافية ـ عن قصد ـ موضوعاً رئيسياً لدراستي . ثم عملت بعد الانتهاء من الدراسة كمدرسة في احدى المدارس الخاصة ، التي تتيح قدراً أكبر من حرية التصرف الشخصي عن المدارس الحكومية . كنت أقصّ الحكايات في دوائر صغيرة من الأصدقاء والمعارف ، إلى أن جاءت الفرصة ودعيت لرواية بعض الحكايات في مؤتمر لباحثي معنى الرموز عقد في الأكاديمية الإنجيلية في باد بول . كنت قلقة بالطبع خشية الاخفاق أمام جمهور كبير من الحاضرين . إلا أن التجربة مرت بنجاح . ومنذ ذلك الوقت توالت علي الدعوات لرواية الحكايات .

ما هي راوية الحكايات الخرافية اليوم على وجه التحديد ؟

أشتغل بالحكايات الخرافية ، وأحبها ، وأحاول تقريبها لفهم الآخرين

وكيف يكون هذا الاشتغال بالحكايات الخرافية ؟

هناك حكايات أفضلها بوجه خاص ، مثل الحكايات الروسية . ودائماً ما أهتم بالقراءة الدقيقة والتفصيلية لتاريخ البلد الذي انحدرت منه الحكاية ، خاصة تاريخه الديني والحضاري . وبالنسبة للحكايات الروسية على وجه التحديد فأعتقد أنه من المهم معرفة بعض التفاصيل عن الطوائف الأرثوذكسية للكنيسة الروسية ، لأن تصوراتها قد انتقلت الى الحكايات الخرافية . عندما تعجبني احدى الحكايات وتؤثر فيّ ، أتعمق فيها لاستيعابها . ولا بد لي أن أقول إن جمال الحكاية لا يتضح ولا يشع إلا ككلمة منطوقة ومروية . هنا يلاحظ المرء أن الحكاية الخرافية قد انتقلت الينا أساساً عن طريق الأدب الشفهي أو المنطوق .

ما هي الجوانب التي تهتمين بها أكثر من غيرها عندما تروين حكاية ما ؟

لا بد للراوي أن يربط شخصيته بالحكاية . أن يعبر عن شخصيته من خلال الحكاية . أن يؤيد الحكاية بكل جوانحه وأن يمتزج بها امتزاجاً كاملاً . بهذا فقط يمكن للراوي أن يصل الى سامعيه . لا أجد غضاضة في عدم التزام الراوي التزاماً كاملاً بالنص المكتوب . بل قد يكون العكس هو الصحيح . فالتمسك بحرفية النص يضر بالمضمون .

قلت قبل ذلك إنك تتعمقين في الحكاية لاستيعابها . هل يعني ذلك أنك تتشبعين بها ، وربما تبتعدين عن النص الحرفي ، حتى يمكنك ابراز بعض المعاني التي تنال اعجابك . أم كيف تسير الأمور ؟

تقريباً كما ذكرت . وسأوضح ذلك بمثال . في البداية أدرس الصور ، وقد استغرق في تأمل الصور . ثم أصاحب البطلة أو البطل في طريقه . وعندما تضطرب الأحداث في الحكاية أتوقف مع البطلة أو البطل حيث وقف .

هل يمكن أن نقول إنك تتقمصين دور البطل أو البطلة . وأنك تعيشين من خلال القص مصيرهما في الحكاية ؟

تماماً . ولهذا السبب أيضاً لا أتعلق بالشخوص النسائية المستكينة . لا أستطيع أن أفعل بها شيئاً . ولا يمكنني أن أتحـد معها . لم أستطع حتى الآن لهذا السبب أن أقص حكاية دورن روزشن Dornröschen .

أما شخوص الحكايات النسائية التي أحب روايتها ، فهي تلك الشخوص التي تحمل مصيرها على أكفها . التي تحرر محبوبها ، والتي ترحل وحدها من مكان الى آخر .

ما هو عدد راويات الحكايات الخرافية في ألمانيا الاتحادية في وقتنا الحاضر ؟

بين عشرين وثلاثين راوية .

هل يتزايد العدد أم يتناقص ؟

يتزايـد .

يوجد العديد من الآراء حول كيفية قص الحكاية الخرافية . هل يمكنك أن تعرضي علينا بالتحديد أوجه الاختلاف بين تلك المدارس أو الأساليب ؟

هناك مدرسة يتعلق بها عدد من الممثلين ، وهؤلاء يتدربون على ممارسة النطق والالقاء والتحكم في الصوت . نصحني البعض مرة بالاشتراك في دروس من هذا القبيل . فكل ما اكتسبته في هذا المجال كان من خلال المران العملي أثناء عملي كمدرّسة . وعندما بدأت التدريب الحقيقي على النطق وجدت أن أسلوبي الخاص قد ضير كثيراً .

ثم هناك عدد من الراويات يلتزمن تماماً بالنص المكتوب ، خاصة في رواية حكايات الأخوين جريم . تغيير كلمة أو أخرى يعتبر لديهن وزراً جسيماً . أرى في ذلك مبالغة تدعو للسخرية . وهو امر مستحيل ولا يتمشى مع جوهر الحكاية الخرافية . فالحكاية الخرافية تتغير دائماً أثناء روايتها . ولدينا المثال في الحكاية الروسية «القيصرة ضفدعة» Zarin Frosch لقد وجد منها جامع الحكايات الخرافية الروسي «أفاناسيف» Afanasef سبع صياغات مختلفة . وأكرر ما قلت : الالتزام بالنص المكتوب يؤثر على المضمون ، لأن الحكاية الخرافية تستخدم لغة المجاز والتشبيه .

استمعت الى عدد من الرواة في ايرلندا وأمريكا الشمالية ، ولاحظت أن أسلوبهم في القص يختلف تماماً عن الأسلوب المتبع في المانيا الاتحادية . يصاحب رواية الحكاية الخرافية لدينا ـ كما يبدو لي ـ نوع من الاحتفال المهيب المصطنع . عندما استمعت الى بعض الرواة الألمان في المؤتمر الأخير للحكايات الخرافية في «باد كارلسهافن» ، أحياناً كنت أضطر الى منع نفسي من الضحك . فعملية القص يصاحبها الكثير من التكلف . في حين أن العلاقة بين الراوي والمستمعين في امريكا وايرلندا أقل توتراً وأكثر طبيعية . إن بعض الراويات عندنا يشعرن بضيق شديد حين يأتي أحد المستمعين متأخراً أو يحدث صوتاً أو يسعل أو يتثاءب.

بالنسبة لي يمكنني أن أقول انني أروي كثيراً في بيوت الشباب . ولا يغادر المستمعون القاعة إلا بعد الانتهاء . ولكنهم لا يحضرون في المواعيد

المحددة . لا أجد في ذلك سبباً للانزعاج . ربما أتوقف قليلاً وأحيّي هذا أو ذاك بهزة رأس . . . ثم أستمر في مواصلة الحكاية . عموماً يطيب لي دائماً أن أروي للنشء . فمجلسهم أكثر حيوية وحياة . وهم أكثر تحمساً . ولا يخجلون من الضحك . ويفهمون الدعابات الخفية التي تمتلىء بهـا الحكايات الخرافية أسرع من الكبار .

هل تخولين لنفسك الحق في تعديل تفاصيل الوقائع في نص مطبوع للحكاية الخرافية أثناء روايتها . أن تزيدي مثلاً من حدة الانفعالات أو أن تسهبي في وصف المناظر ؟ هل يجوز للراوي أن يعطي لنفسه مثل هذه الحرية ؟

نعم . وأعتقد أن ذلك أمر مشروع . وسأعطيك مثالاً . من مجموعـة الحكـايات التي أرويها ، حكاية خرافية فرنسية ، تدور فكـرة الأحداث فيها حول أزمة أب مع ابنه . كان الابن في البداية تافهاً لا يرجى منه خير . ثم أصلح من نفسه مع الأيام . غير أن الأب كان ينبذه دائماً . حرر الابن البلاد من كل متاعبها وعنائها ، ثم رحل ليجلب زنبقة ذهبية تقضي على الطاعون . في النص المكتوب الذي وجدته ، يعود الابن من رحلته ليجد الأب على فراش الموت . بعد موت الأب يعتلي الابن العرش ويصبح ملكاً طيباً وعادلاً ، ولكنه لا يجد طعماً للسعادة في حياته ، لموت أبيه قبل أن يعلن رضاءه عنه . تلك خاتمة غير معتادة في الحكايات الخرافية . وكان رأيي أنني لا أستطيع روايتها هكذا أمام النشء . ربما كانت لبعضهم مشاكل مشابهة مع آبائهم . وبذلك أكون قد انتزعت منهم الشجاعة على مواجهة الحياة . أعتقد أن أهم ما في الحكاية الخرافية هو خاتمتها الايجابية ، التي تشد من أزر الانسان في حياته ، وتحثه على ابداء مشاعره . لذلك قررت تغيير الخاتمة حتى ولو تعرضت لمهاجمة البعض . وما رويته هو : كانت رائحة الزنبق الذهبية قوياً . حتى أن الملك الأب قد ردت الية الحياة . واستبان له مدى الظلم الذي أوقعه بابنه فتنازل له عن العرش . عثرت بعد ذلك في فرنسا على كتاب حكايات خرافية قديم جداً يتضمن نفس الخاتمة التي رويتها بالضبط .

إذن فأنت تعدلين أحياناً من الأحداث عندما تجدين ـ تبعاً لاحساسك بالحكاية الخرافية ـ ضرورة لذلك . ليس لدي شخصياً ما أنتقده في ذلك . فلنتذكر أن الحكايات الخرافية الشعبية قد تناقلها الرواة شفاهة أكثر من أربعمائة أو خمسمائة عام . وبعضها لمدد أطول . هناك بالضرورة تغيرات قد طرأت على النص الأول بالفعل ، سواء مصادفة أو عمداً .

ولكني أحرص كل الحرص على التزام الدقة فيما أقوم به من تعديلات . أنا لا أغير كيفما يطيب لي . وسأعطيك مثالاً . في احدى الحكايات الخرافية الروسية تذهب البطلة الى الساحرات الثلاث ، وتحصل منهن على ثلاث من العطايا . العطية الأول نول للغزل ، والثالثة إطار للتطريز . أما العطية الثانية فكانت سلة مليئة بالبيض ، وهو ما لم أستطع أبداً أن أفهمه . فالساحرات الثلاث يرمزن الى «ربوبيات الأم ـ الثلاث»*. لذا فلقد عدلت العطية الى نول نسيج ينسج وحده قماشا فضياً . بعد ذلك بفترة تبين لي أن سلة البيض لم تكن إلا خطأ في الترجمة .

اذا افترضنا أن أحد الباحثين قد اثبت أن لسلة البيض مدلولاً محدداً في الحكاية . هل ترجعين عن التعديل الذي قمت به ؟

بالطبع لا . سوف أبقى على التعديل . فالبناء الصحيح من وجهة نظري هو نول الغزل ثم نول النسج ثم اطار التطريز . أنا التي أروي الحكاية وليس الباحث ، ولا بد لي من أن أستطيع استيعابها وتبنيها .

يوحي ما قلتيه من قبل بأن لك بعض التصورات القيمية عن الحكاية الخرافية . تحدثت عن الايجابية وعن شد أزر الانسان في الحياة . اذا ما سألتك الآن عن رأيك في رسالة الحكاية الخرافية ، فماذا سيكون ردك ؟

ما يأسر قلبي في الحكاية الخرافية ، وما أريد أن أنقله للغير ، وما تبدو لي أهميته في الحكاية الخرافية في عصرنا الحاضر قد يكون ما يلي : ليس العقل هو كل شيء ، لا يحقق أولئك الذين يستندون الى عقولهم فحسب مراميهم على الدوام ، ولكن أولئك الذين يحركهم الحب . والحب له أوجه عديدة . قد يكون حب الحبيب أو الحبيبة ، وقد يكون حب الأب أو حب الابن . في كل الأحوال يرتحل أبطال الحكايات الخرافية مدفوعين بحبهم . لديهم الشجاعة على الحب وعلى ابداء العواطف ، وهم يضعون ذلك فوق كل تفكير عقلي أو قيمة مادية .

تلك شهادة واضحة لا تحتاج الى مزيد . ولكن على من تقصين الحكايات غالباً ؟ على الأطفال أم على الكبار ؟ أرى أن الجنس جزء من الحب . للأطفال بالطبع سلوكهم الجنسي ، غير أنه توجد فروق لا يمكن تجاهلها بالمقارنة مع الكبار .

أروي الحكايات أمام الكبار ، وغالباً أمام النش . . . أو فلنقل الشباب .

من الذي يقوم عادة بدعوتك ؟

هناك نوع من دعاية التناقل على الألسن . فحتى الآن لم أسع للحصول على دعوة ما . وعموماً تأتي الدعوات من بيوت الشباب والمدارس والمكتبات والسجون .

هل مرت عليك تجربة غيرت فيها الحكاية الخرافية من حياة انسان ؟

نعم . حدث هذا في أحد السجون . دعاني في احدى المرات الطبيب النفسي للسجن ، ولم يسعفنا الوقت قبل أن أبدأ في الاتفاق سوياً على البرنامج . وعلى أي الأحوال فمن عادتي ألا أحدد أي برنامج مسبق ، بل أستوحي ما أرويه من الجمهور الذي يستمع اليّ . وغالباً ما تكون النتيجة طيبة . في تلك المرة رويت حكاية خرافة ايرلندية ، تسحر فيها زوجة الأب أطفال زوجها ، وتحولهم جميعا الى بجعات . وفجأة انفجرت احدى السجينات في بكاء ونحيب متصل . ولقد ذكر لي كل من الطبيب النفسي ومندوبة السجينات أن تلك المرأة قد قتلت طفلاً . وهي طوال فترة السجن لم تسمح لأحد بأن يبادلها الكلام . وشعر الاثنان للحظة بالقلق ، من أن تنقضّ عليّ المرأة غاضبة . بعد انقضاء حوالي أسبوع اتصل بي الطبيب النفسي ليخبرني أنه قد وُفق لأول مرة في الحديث مع تلك السجينة عن جريمتها ، وقد ذكرت له فيما ذكرته أنه قد وضح لها من خلال استماعها للحكاية الخرافية كيف أتت فعلتها . ومنذ ذلك الحين وهي تذهب بانتظام للطبيب النفسي بحثاً عن العلاج . وعندما زرت السجن مرة تالية حيّتني تلك السجينة بمودة وطلبت مني أن أراسلها .

يتزايد الاهتمام في السنوات الخمس أو الست الأخيرة بالحكاية



عبد الله جرير (لبنان) ، رسوم طقسية ، زيت ١٩٧٠ .

الخرافية ، وتتسع القاعدة لتشمل مجموعات أكبر من المستمعين . كيف تفسرين هذه الظاهرة ؟

أولاً وقبل كل شيء، لأن الحكاية الخرافية هي اللون الوحيد من ألوان الأدب الذي يخاطب كل الفئات الاجتماعية . السبب الثاني يرجع الى أن الحقبة الزمنية السابقة قد طغى عليها الطابع العقلاني بشدة . وحين تتجاوز الأمور ـ كما يعلمنا التاريخ ـ حدودها المقبولة ، يتحرك بندول الساعة في الاتجاه المضاد . وأعتقد أننا نعيش الآن مرحلة من استعادة الوعي بالروحيات والمشاعر .

أليست الحكاية الخرافية هي العدو لكل عقلانية ؟

كلا ليست عدواً . فالتضاد لا يعني العداوة . وأنا لا أهتم بالحكايات الخرافية وحدها ، بل أنا ضد كل أشكال الاقتصار على جانب واحد في الحياة .

* ربوبيات الأم Muttergottheiten أو Matronen هي آلهة أنثوية تجلب البركة وتذكر دائماً بالعدد الثلاثي . وقد انتشرت عبادتها في الأراضي الجرمانية والكلتية ـ خاصة في مناطق الراين والدانوب ـ بعد أن انتقلت اليها من روما . غير أن أصولها ترجع الى الديانات الشرقية القديمة السابقة لديانات التوحيد .

عويـــد الستـــاد

خرافة شعبية من شبه الجزيرة العربيــة*

رواها عبد الرحمن بن فهد الهواري ودونها باسلوبه عبد الكريم الجيهمان وننقلها عنه في صيغة لغوية موجزة

قالت الجدة : هنا هاك الواحد والواحد الله في سماه العالي ، والى هنا هاك العائلة المؤلفة من أب وأم وثلاث بنات كلهن قد بلغن سن الزواج . . وقد تقدم لخطبتهن كثيرون إلا أن الوالد كان يرفض لأنه يرشح بناته لمن هوَ أفضل .

وكانت البنت الصغيرة هي أجملهن ، فقد حباها الله بقوام معتدل وجبين مشرق ووجه كأنه فلقة قمر . . ولم يشعر والد الفتيات ذات يوم إلا برجل أسود غريب يتقدم إليه ، ويخطب منه ابنته الصغيرة . فاعتذر بأنه لا يستطيع أن يزوّج الابنة الصغرى قبل أخواتها الكبريات .

الخاطب عبد أسود بينما المخطوب منه ينتمي الى قبيلة من قبائل العرب لا تزوج بناتها إلا لمن هو في مستواها من الأصالة في النسب . . ولهذا رفض الأب الخطبة . . ولكن العبد الح ، بل هدد الوالد بالقتل اذا لم يزوجه ابنته الصغرى ! وأحس الأب بالخطر ، وأحس في لهجة الرجل بقوة وتصميم على بلوغ ما يريد ، فخشي من عواقب هذا التهديد الوخيمة واستجاب للخطبة .

زفت الفتاة الى زوجها دون أن تسأل ، فليس للفتاة رأي في مثل هذه الأمور . . وإنما المرجع لوالديها ، أو الحق لوالدها وحده . .

مكث العبد مع زوجته بضعة أيام بجوار أهلها ثم استأذن للرحيل بزوجته الى بلده والى أهله وذويه ، ووافق الوالدان مرغمين . وسافر العبد بزوجته ، وأسكنها قصراً كبيراً واسعاً مليئاً بالخدم والحشم والحاشية والاتباع . فبهرها ما رأت فيه من أثاث وترف ونعيم . وعاشت في هذا القصر العظيم لا عمل لها ، فكل شيء يأتيها بلا جهد ، ما عليها إلا أن تأمر .

عاشت هذا الجو الغريب المريح فترة من الزمن . ثم اشتاقت الى أهلها ووطنها فطلبت من الأسود أن يسافر بها لزيارة أهلها .

ولم تمض أيام حتى أخذ الأسود زوجته وسافر بها الى أهلها وهما يحملان الهدايا والتحف . بهر الوالدان والأقارب ، فها هي ابنتهم تعود اليهم في غاية الروعة والجمال والصحة . . الأمر الذي أشعرهم بأن ابنتهم سعيدة بهذا الزواج . . راضية كل الرضا بهذا العبد الأسود .

وكان لهذه الزوجة أخت ذكية تريد أن تعلم من أختها أسرار معيشتها مع هذا الزوج الأسود . . وكيف يعاملها ، وما هي طريقة حياتها معه . وبدأت هذه الأخت تترقب الفرصة المناسبة للخلوة بأختها . ولما سنحت الفرصة سألتها عن هذا الزواج وهل هي سعيدة به أم شقية . . فقالت الزوجة : بل سعيدة وأعيش مكرمة في قصر عظيم مليء بالخدم والحشم . . وهم يأتمرون بأمري ، ويقومون على خدمتي ليل نهار .

وهذا العبد الذي هو زوجي بمثابة أخي . . يعزني ويكرمني ويحرص على راحتي وسعادتي . وهم يتبعون طريقة لطيفة عند النوم . فاذا جاء موعد نومي ، جاؤا اليّ بكأس من الماء ، فاذا شربته ذهبت في نوم عميق وأحلام سعيدة لا أصحو منها إلا في صباح اليوم التالي . . وحين أصحو أجد الخدم من حولي . هكذا أعيش . . على هذا المنوال يوماً بعد يوم بلا تغيير ، وقد ألفت ذلك واعتدته . فقالت لها أختها : اذا عدت مع زوجك ، وجاء موعد النوم وقدموا اليك الكأس ، فتظاهري بأنك تشربينه ، ثم صبيه بين ثوبك وجلدك . . وتظاهري بأنك قد شربت الكأس ونمت . ثم أنظري ماذا يكون .

فقالت الزوجة : سوف أعمل بما تقولين ، وسوف أرى ماذا يكون .

* «أساطير شعبية من قلب الجزيرة العربية» . اخراج عبد الكريم الجيهمان ، المجلد الثالث ، الرياض

بعد انتهاء الزيارة سافر الأسود بزوجته الى ذلك القصر المعهود فوصلوا اليه ليلاً . . كان الخدم والحشم في انتظارهما فخلعوا عن الزوجة ملابس السفر ، وألبسوها ملابس النوم وقدموا اليها الطعام . ثم تهيأت الفتاة للنوم فجاؤوا اليها بكأس الماء المعتاد ، فتظاهرت بأنها تشربه ، بينما هي قد صبته في جيبها .

نامت أو تظاهرت بأنها ذهبت في نوم عميق ، وأقبل اليها بعض الخدم ، وأخذوا يهزون رأسها ، ويقرصونها في مواضع من جسمها ليتأكدوا من نومها ، وهي تتألم ولكنها تمسك أنفاسها ، وكأنها نائمة مخدرة .

لم تساور الخدم ريبة ما ، فذهبوا عنها وتركوها وحيدة على سريرها ، ولم تشعر الفتاة بعد لحظات إلا بشاب أبيض جميل الصورة يدخل عليها في غرفتها ويقترب من سريرها . فنهضت الفتاة بحركة لاشعورية . . ونظرت اليه مبهورة بجماله وبادرته بقولها : ما اسمك ؟ ! فقال لها الشاب ، هل تسألين عن اسمي أم عن جسمي ؟ فقالت الفتاة ، بل أسأل عن اسمك .

وكرر الشاب سؤاله ثلاث مرات . . وهي تصر على أنها تسأل عن اسمه لا عن جسمه . فقال لها الشاب في المرة الثالثة إن اسمي عويد الستاد فص ملح وذاب . ثم بدأ الشاب يختفي عن نظرها شيئاً فشيئاً حتى غاب عنها تماماً . وما هي الا لحظة حتى وجدت الفتاة نفسها وحيدة في صحراء قافلة موحشة . اختفى القصر واختفى جميع من فيه ، ونظرت الفتاة حولها فلم تر أحداً ولم تسمع إلا صوت الريح . نهضت ترتجف من هذه الوحدة التي لم تألفها ، قلقة من هذه الصحراء الموحشة التي لا تدري ماذا يصادفها فيها . مضت خائفة تترقب في كل لحظة أن يهجم عليها وحش من وحوش الصحراء أو وحش من وحوش البشر . وواصلت السير مجدة فيه ، لعلها تجد قرية ، أو تجد مضرباً من مضارب الأحياء الذين يسكنون في الصحراء .

استمرت في السير وقد نال منها التعب . . وشعرت بالاعياء . وعندما ارتفعت ذات مرة على تل مشرف أبصرت أمامها مدينة كبيرة محاطة بالمزارع والبساتين ، ففرحت بالنجاة . دخلت الفتاة المدينة ، وجعلت تتجول في شوارعها بحثاً عن منزل تلجأ اليه . . حتى يهيء الله لها فرجاً ومخرجاً .

ومرت ببيت أملت في أهله الخير ، ورجت أن يكون في التجائها اليه ما يخفف من مصابها . . دقت باب البيت ففتح لها شخص لم يكن غريباً عليها . . إنه عويد الستاد الذي عرفها وعرفته ، واستقبلها بفرحة وبشاشة . وقال عويد للفتاة ادخلي . . ولكن والدته رفضت دخول هذه الفتاة الجميلة الغريبة الى دارها ، إلا أن عويد الستاد قال لوالدته محاولاً إقناعها :

يا والدتي العزيزة إن هذه فتاة غريبة وفي إيوائها أجر ومثوبة ، كما أن هذه الأيام هي أيام زواجي وسوف تكون هذه الفتاة خير عون لنا على ما يتطلبه الزواج من عمل واستعداد وتنظيم .

فاقتنعت الأم وسمحت للفتاة بالدخول ، وقالت فلاستخدمها في تنظيف المنزل وتنسيق الفرش ، وتنضيد الأواني .

قدمت الأم للفتاة الغريبة مكنسة مكللة أطرافها باللؤلؤ والمرجان . وقالت لها خذي هذه المكنسة ونظفي بها البيت . واحرصي على أن لا تسقط منها حبة واحدة ، وإن سقطت حبة فسوف أعاقبك أشد العقاب .

أخذت الفتاة المكنسة وشرعت في تنظيف البيت بحرص وحذر خوفاً من تساقط حبيبات اللؤلؤ والمرجان . . ولكن الحبيبات بدأت تتساقط الواحدة تلو الأخرى . . وأحست الفتاة بأنها وقعت في المحذور وأن عقابها شديد ، وإن لم تعرف ما هو العقاب ولا كيف سيقع عليها . وبينما هي في هواجسها أقبل عليها عويد الستاد في غفلة من أمه . . فتناول المكنسة وأعاد حبيبات اللؤلؤ والمرجان الى أماكنها ثم كنس البيت . . فلما انتهى سلم المكنسة الى الفتاة .

ذهبت الفتاة الى أم عويد وأخبرتها بأنها قد أتمت مهمتها وأن المكنسة سليمة . . فأخذت الأم منها المكنسة وفحصتها . . فوجدتها سليمة . وتجولت في المنزل فوجدته نظيفاً ، ففرحت بهذه الفتاة النشيطة الذكية التي سوف تكون خير عون لهم فيما يتطلبه زواج ابنها عويد من أعمال .

سألت الأم الفتاة ها تعرفين ابني عويد . وكان عويد قد حذرها أن تخبر أمه بأنه يعرفها أو أنها تعرفه . فقالت الفتاة إنني لا أعرفه . . كما أنه لا يعرفني .

أخذت الأم هذا الكلام مأخذ الصدق . . وقالت للفتاة

خذي هذا المنخل وضعي فيه الماء ورشي به جميع غرف المنزل وطرقاته ولكن يجب أن يكون الرش متساوياً فلا يزيد رش مكان على مكان آخر .

فأخذت الفتاة المنخل . . وصبت فيه الماء . . وصارت ترش طرقات المنزل وغرفه . . ولكنها لم تستطع أن تجعل الرش متساويا . .

شعرت الفتاة بأنها سوف تخفق في تجربتها الثانية . ولكنها لم تشعر إلا بعويد الستاد يأتي اليها في غفلة من أمه ، فيأخذ منها المنخل ويضع فيه الماء ثم يرش جميع غرف المنزل وطرقاته رشاً متساوياً لم يزد فيه مكان على مكان آخر . وعندما انتهى سلم المنخل للفتاة وقال لها خذيه واذهبي به الى والدتي وقولي لها لقد أنهيت مهمتي كما أمرت .

تعجبت الأم من مهارة هذه الفتاة . . ولكنها شكت أن تكون تعرف ابنها عويد . . وان عويد هو الذي يساعدها على هذه الأعمال .

فقالت الأم للفتاة : إنك تعرفين ابني عويد . . فقالت الفتاة لا والله إنني لا أعرفه . . كما أنه لا يعرفني ، فأخذت الأم هذا الكلام قضية مسلمة . . وقالت للفتاة إذهبي الى أختي في بيتها وسلمي عليها . . وقولي لها أن تعطيك الطبل والعلبة والمزمار ثم أتيني بها مسرعة .

فذهبت الفتاة الى دار الأخت وسلمت عليها وطلبت منها الطبل والعلبة والمزمار فقالت الأخت للفتاة : هل تعرفين عويد الستاد ، فقالت لا والله إنني لا أعرفه فسلمت لها ما طلبته . ولكنها أثناء الطريق قالت لنفسها : لماذا لا أفتح هذه العلبة لأرى ما فيها . . فلن تعجزني المحافظة على ما فيها . . وإعادة غلقها كما كانت .

واستحسنت الفكرة ودفعها حب الفضول الى أن تفتح العلبة . فتحت الفتاة العلبة . . وكانت تؤمل أن تجد بداخلها أنواعاً من الحلي أو الجواهر الثمينة أو المأكولات اللذيذة . إلا أن الذي وجدت غير ذلك .

فلم يرعها عندما فتحت العلبة الا خروج ثلاثة شياطين منها ! فأخذ واحد منهم الطبل وأخذ الآخر المزمار . . أما الثالث فقد صار يرقص ويغني على أنغام الطبل والمزمار .

دهشت الفتاة من هذا المنظر . . وشغلها هول المفاجأة عن نفسها وعن التفكير في إعادة العفاريت الى العلبة .

وبعد فترة من الوقت خشيت أن تتأخر ، فتعرف أم عويد ما صنعت ، فطلبت من العفاريت أن يعودوا الى علبتهم . ولكنهم رفضوا واستمروا في طبلهم وزمرهم .

داخل الخوف قلب الفتاة ، وأيقنت أن أمرها سوف ينكشف ، وأن عقابها شديد، ولم تشعر إلا بعويد الستاد يأتي اليها . . ويتناول العلبة فيفتحها . . ثم يتلو بعض التعاويذ وينطق بكلمات لا معنى لها ، واذا بالشياطين تدخل في العلبة طائعة مختارة ، فيغلقها ثم يسلمها للفتاة مع الطبل والمزمار ، ويأمرها بالاسراع الى أمه حتى لا يداخلها الشك .

فأخذت الفتاة هذه الأشياء وأسرعت الى أم عويد وهي خائفة وجلة ، فأخذتها أم عويد ولم تقل شيئاً . وتجمع الأهل والأقارب حول أم عويد . . قبل موعد الزواج ، فصارت تفرق عليهم الهدايا التي أعدتها لهذه المناسبة .

هديـة كل واحد من الحاضرين غترة وصدرية وسروال اذا كان رجلاً ، أو شيلة بدل الغترة اذا كانت امرأة . كانت الهدية نادرة وثمينة ، وتحفة لا نظير لها في البلاد .

عمت الهدايا جميع الحاضرين ، أما الفتاة الغريبة فلم تحظ بشيء . فحز ذلك في نفسها وأحست بالضعة ، وتحفزت للكلام ، وقالت لأم عويد بلهجة يخالطها الأسى :

وأنا يا خالتي ، أين نصيبي من هذه الهدايا ؟ فأجابت العجوز : إنها لا تصلح لك ، ولكن عويد قال لأمه : اعطيها يا أمي مثل غيرها من الناس ، فهي غريبة وحق إكرامها . كما انها تعمل في هذا البيت ليل نهار . . فأعطتها أم عويد شيلة وصدرية وسروالاً . . ففرحت الفتاة بها فرحاً شديداً .

اقترب موعد الزفاف فأشعلت الشمعات وأقيمت الزينات . وانتهز عويد فرصة من انشغال الزائرين والزائرات ، وقال لزوجته الأولى وهي الفتاة الغريبة . . إنني سوف أطفىء جميع الشمعات إلا شمعتك ، ثم إنني سوف أخطفك وأهرب بك عنهم وأهرب بنفسي عن هذه الزوجة الجديدة التي تريد أمي أن ترغمني عليها ، لأنها تمت لها بصلة القرابة . فوافقت الفتاة .

أطفأ عويد الشمعات إلا شمعة الغريبة . . ثم اغتنم الفرصة المناسبة فأخذ الفتاة وفر بها هارباً .

وعندما علمت والدة عويد بما جرى غضبت غضباً شديداً على ابنـها ، وعلى هذه الفتاة التي قوضت جميع مساعيها في زواج



مدينة شرقية تجمع بين العناصر المختلفة التي ترد في الحكايات الشعبية . عن كتاب «جوانب تاريخية لأدب النشء» (دار نشر تينمان ، شتوتجارت) .

ابنها على قريبتها . ونفثت سحرها . . وقالت اللهم احبسه بين جبلين أربعين يوماً لا هو حي فيرجى ولا ميت فينعى .
سقط عويد بين جبلين مغمى عليه وحيداً في الصحراء ، ليس معه إلا هذه الفتاة المسكينة التي ليس لها حول ولا طول . . ولا مفر لها في مثل هذه الحالات إلا اللجوء إلى البكاء والنحيب . ولكن ماذا يجدي البكاء والنحيب . . أمام أمر واقع لا مفر منه .

وضعت الفتاة رأس عويد على فخذها وأنامته عليها . . وبقيت هكذا منتظرة ساعة الفرج التي يفيف فيها عويد من غيبوبته .
ومر يوم ويومان وثلاثة ، وهو لا يفيق . إنه حي يتنفس . . ولكنه يغط في نوم عميق متواصل . فاستمرت الفتاة على حالتها تاركة رأسه على فخذها وهي لا تنام ولا تفارق مكانها منه . . خوفاً عليه من حشرات الصحراء وسباعها .
وطال انتظار الفتاة وهي على هذه الحالة من البكاء والنحيب ، واليقظة ، وقلة الطعام والشراب . . وأخذ منها التعب مأخذه من فرط الاعياء . يكاد النوم أن يصرعها وهي تغالبه ، وتأمل في كل لحظة أن يفيق عويد من غيبوبته .

استمرت على هذا الحال تسعة وثلاثين يوماً . . ومر بالقرب منها حي من أحياء العرب متنقلاً من مكان مجدب باحثاً عن مكان مخصب . وكان مع أفراد هذا الحي جارية فاشترتها الفتاة ، ودفعت لهم حليها ثمناً لها . ومضى الحي في طريقه وبقيت الجارية مع سيدتها الجديدة .
قالت الفتاة للجارية : تعالي فاجلسي في مكاني ، وضعي رأس عويد على فخذك . . وراقبيه مراقبة تامة . أما أنا فسأنام بضع ساعات ، فان استيقظ قبل أن استيقظ اخبريني .
ونامت الفتاة في غار قريب منهما . . واستغرقت في نومها .

تمت الأربعون يوماً . . واستيقظ عويد من نومته الطويلة . فوجد رأسه على فخذ فتاة . ولكنه رأى وجهاً جديداً أنكره ولم يعرفه . وقال عويد للجارية من أنت ، فقالت أنا

زوجتك . فقال عويد ولماذا أنت سوداء . فقالت من لفح الشمس .

قال لماذا تغير كلامك ولهجتك . فقالت الجارية من الجوع والظمأ وقلة الطعام والشراب . فقال عويد ولماذا أرى شعرك مفلفلاً ؟ فقالت الجارية من قلة الزيت .

اقتنع عويد بهذه التعليلات . وسار بصحبة الجارية الى المدينة وترك زوجته الوفية في الصحراء وحيدة لا أنيس لها ولا مساعد . وعاش مع الجارية على أنها زوجته .

أما الزوجة فإنها عندما استيقظت بعد فترة طويلة لا تدري ما مقدارها ، نظرت حولها . رأت المكان خالياً . نظرت يميناً وشمالاً فلم تر أحداً . . فقصت الأثر فوجدت أن عويد قد مشى هو والجارية متجهين الى إحدى الجهات .

حملت الفتاة أغراضها ، واقتفت أثرهما ، وواصلت سيرها بكل جد ونشاط حتى وصلت الى المدينة التي دخلاها . . واختفى الأثر عنها مع تزاحم الآثار في المدينة .

هداها تفكيرها الى أن تذهب الى احدى العجائز ، فتطلب منها أن تأويها وتؤكلها وتشربها حتى يحسن حالها ، ثم تكسوها وتبيعها بالثمن الذي ترغبه على أن يكون الثمن للعجوز . وأملت أن يشتريها عويد . . فتعود اليه بطريقة طبيعية مشروعة .

مكثت الفتاة عند العجوز بضعة أيام ، فلما حسنت حالها . . وعاد اليها رونقها وجمالها ، ألبستها العجوز كسوة فاخرة وعرضتها للبيع .

وجاء عويد الستاد فاشتراها وأخذها الى بيته وهو لا يعرفها ، بينما هي قد عرفته . وأدخلها في بيته . . فوجدت الجارية في البيت فعرفت كل واحدة منهما صاحبتها . . ورفضت الزوجة المزيفة بقاء هذه الجارية عندها .

فقال عويد لقد اشتريتها بثمن رخيص . وقد تم البيع ولا سبيل الى ردها الآن ! فقالت الزوجة المزيفة إنه لا عمل لها عندنا إلا تنظيف الحمامات . . فقال عويد فليكن هذا عملها حتى تحتاجين اليها في أي عمل آخر . .

وقالت الزوجة المزيفة للجارية إن عملك أن تنظفي الحمامات كل يوم سبع مرات !

فقالت الجارية سمعاً وطاعة . . وبدأت في عملها دون اعتراض أو شكوى .

جاء اليوم الثاني فأخرجت الجارية من حقيبتها الشيلة التي كانت أهدتها اليها أم عويد . ورأت الزوجة المزيفة هذه الشيلة فأعجبتها أيما إعجاب . وطلبتها من الجارية فقالت الجارية إن هذه الشيلة ثمينة جداً وهي هدية لي خاصة . . وأرى من الواجب علي أن أحتفظ بها ، وأن لا أفرط فيها لا بمن ولا بثمن .

ولكن الزوجة المزيفة ألحّت عليها . وبالغت في طلب هذه الشيلة . فقالت الجارية إنني اذا أردت أن أفرط في هذه الشيلة فلا يمكن أن أفرط فيها مجاناً . . فقالت الزوجة المزيفة أطلبي ثمناً لها ما شئت .

فقالت أن تسمحي لي بأن أنام بدلك مع سيدي ليلة واحدة فقط . فوافقت الزوجة المزيفة على هذا الطلب وأعطتها الجارية الشيلة .

جاء الليل . . وقرب موعد النوم فأسقت الزوجة المزيفة زوجها عويد كأساً من المخدرات فذهب في غيبوبة وجاءت الزوجة المزيفة فقالت للجارية اذهبي الى سيدك ونامي عنده . وجاءت الجارية الى سيدها وهي فرحة مستبشرة فقد أتيحت لها الفرصة لكي تكاشف عويد بأمرها وأمر هذه الجارية المعتدية التي اغتصبت منها حقها وادعت ما ليس لها . ولكن الجارية وجدت عويد يغط في نوم عميق . . فبقيت بجواره وهو تردد هذه الكلمات لعلها توقظه :

يا عويد الستاد . . يا ما انشغل قلبي عليك وذاب ! ويا ما صاليت مجانين وعشاق ! حتى لقيتك بعد شدات وصعاب ! وأنا الآن بجنبك لكن القلب بحجاب !

واستمرت الجارية في ترديد هذه الكلمات بصوت حزين ، ولهجة مؤثرة حتى طلع الفجر وعويد يغط في نومه ، ولا يدري بشيء مما حوله .

وجاء الصباح فخرجت الجارية . . وقد خسرت شيلتها ولم تبلغ الغرض الذي قصدت اليه . وذهبت الى عملها المعتاد واستمرت فيه وهي صابرة مثابرة لا تبدي أي تأفف أو اشمئزاز .

انتهت من عملها وأخرجت السروال الذي كانت أهدته اليها أم عويد . . وجعلت تقلبه وتلبسه تارة وتخلعه أخرى لتلفت اليه نظر الزوجة المزيفة . . وكان سروالاً نادراً حقاً . . لا يوجد للبيع مثله بأي ثمن من الأثمان .

أعجبت الزوجة المزيفة بهذا السروال وقالت للجارية أعطيني هذا السروال . . فقالت الجارية إنني أعطيك إياه بشرط أن تسمحي لي بالنوم عند سيدي ليلة واحدة .

فوافقت الزوجة المزيفة على ذلك وأخذت السروال وجاء موعد النوم وأعطت زوجها كأساً من الماء فيه مخدر فنام نوماً عميقاً . . وقالت للجارية اذهبي فنامي عند سيدك .

فذهبت اليه فوجدته يغط في سبات عميق . . لا يشعر معه بوجودها . . فأخذت في البكاء والنحيب وترديد الكلمات التي قالتها في الليلة الماضية . . ولكن بصوت حزين . . وقلب مجروح الى أن جاء الصباح ، فخرجت من عنده بدون جدوى .

وكان بيت عويد هذا في قلب المدينة . . وكانت حوانيت أهل الحرف من خبازي وبخارين وحدادين وحلاقين كلها مجاورة لبيت عويد ومحيطة به .

وعندما أحضر لهم الخباز الخبز وجدوه محروقاً . . والغسال عندما أحضر لهم الملابس وجدوها غير نظيفة . . والخياط عندنا أحضر لهم الثياب وجدت خياطتها غير متقنة !

وسألهم عويد واحد إثر واحد عن السبب . فقالوا له جميعاً إن السبب هو صوت حزين يصدر من بيتك طيلة ساعات الليل . . إنه صوت إنسان مجروح . . يعاني من آلام جراحه ويردد كلمات تعبر عما يعانيه من آلام مبرحة وهذه الكلمات هي :

يا عويد الستاد . . يا ما ماع قلبي عليك وذاب . . ويا ما صاليت مجانين وعشاق ، إلى آخره .

ألا تسمعه إنه يصدر من بيتك . . وإن جميع المجاورين لبيتك يسمعونه ، ويتابعونه ، ويتألمون من آلامـه ، ويبكون لبكاء صاحبه .

فقال عويد سوف أراقب الوضع في هذه الليله .

وأخرجت الجارية الصدرية ، وهي آخر سهم في الكنانة . وجعلت تقلبها وتلبسها تارة وتخلعها تارة أخرى . . فرأتها الزوجة المزيفة فأعجبتها . . وطلبتها من الجارية فقالت أعطيك إياها على شرط أن تسمحي لي بالمنام عند زوجك . . فوافقت وأعطتها الصدرية .

جاء الليل ، وتهيأ عويد للمنام . . وجاءت الزوجة المزيفة بكأس المخدر وقدمته الى عويد ، وتظاهر بأنه شربه بينما صبه بين ثوبه وجسمه ، ثم تمدد على سريره وتظاهر بأنه ذهب في نوم عميق . . وجاءت الجارية وجلست بجواره وعويد يحس بجلوسها . . ولكنه أبقى نفسه على عادتها ليرى ويسمع ما يدور حوله !

وعندما جاء آخر الليل جعلت الجارية تردد تلك الكلمات التي اعتادت ترديدها . . وعويد يسمع كلامها . . ويعي معانيها . وما أن أتمت الجارية تلك الكلمات حتى قام عويد من نومه وسألها عن سبب وجودها عنده بدل زوجته . . فأخبرته بقصتها وقصة زوجته المزيفة . . استمع الى القصة وهو يتعجب من لعب المصادفات بمصائر الناس ومقدراتهم . وأخذ منه الغيظ والغضب كل مأخذ نحو تلك الجارية الغادرة الخائنة . . وتحت طائلة هذا الغضب الجارف قبض على تلك الجارية وذبحها كما تذبح الشاة . ثم حفر لها حفرة في أحد أركان فناء داره ودفنها . وعاش عويد مع زوجته القديمة ورزقا أولاداً . . وعاش الجميع في سبات ونبات . . حتى جاءهم هادم اللذات ومفرق الجماعات ! !



فريدريك هيتمان

الحكاية الخرافية الشعبية

عرض تاريخي

الأخبار التي نجدها في التاريخ القديم عن الحكاية الخرافية ، عن مضمونها وعن قيمتها الايجابية أو السلبية ، وعن أصولها ، كثيرة . فمؤلفات أفلاطون على سبيل المثال ، تحوي قصصاً رمزية ، وتشير الى تخوّف سقراط من الأساطير والحكايات الخرافية ، فهو يرفضها أو ينكرها ، رغبة منه في الاحتكام الى العقل في بحثه عن كنه الأشياء .

في القرن الثاني الميلادي نقرأ في رواية أبوليوس Apuleius **الحمار الذهبي** حكاية أو خرافة «**العشق والنفس**» Amor und Psyche وهي دون شك من نماذج قصص «الجميلة والوحش» ، هذا القصص الذي نصادفه على مر العصور دون تغيير كبير في جميع الآداب .

حتى القرن السابع عشر والثامن عشر كان الناس يجتمعون حول **راويـــة** يروي لهم هذا القصص الشعبي وخاصة في ليالي الشتاء ، وما زلنا نصادف هذه الظاهرة في بعض المناطق المنعزلة ، التي لم تتسرب اليها المدنية الحديثة .

وينطبق هذا بوجه خاص على المناطق الريفية ، حيث تمثل رواية الحكايات الشعبية وسيلة التسرية ومجال النشاط العقلي الرئيسي .

بدأ الاهتمام العلمي بألوان التعبير الشعبي أولاً في القرن الثامن عشر ، وكان من روّاده **هــردر** J. G. Herder **وڤينكلمان** Winckelmann و **هامّان** Hamann . فهذا هردر على سبيل المثال يعلن أن الحكايات الخرافية هي بقايا عقائد دينية قد انقرضت ، وما تبقى منها هو الرموز . ومنذ ذلك التاريخ يعتقد البعض أن الحكايات الخرافية والأساطير Saga تحوي **معارف كونية** في طياتها ، الا أن الديانة المسيحية قد أوقعت الحذر عليها باعتبارها كفراً وباطلاً ، وما زال هذا التصور يلعب دوراً هاماً في تحليل مضامين الحكايات الخرافية .

وهناك خطأ شائع عن الأخوين **يعقوب وڤلهلم جريــم** Jacob u. Wilhelm Grimm ، فما زال البعض يعتقد أن الأخوين قد ساحا خلال ألمانيا يجمعان قصصهما المعروفة باســم **خرافات الأطفــال والبيت** Kinder- und Hausmärchen وشاع هذا الخطأ في ألمانيا خلال حياة الأخوين .

يقول **هاينس روليك** H. Röllecke في هذا الصدد : لا بد أن نصحح التصور المثالي ، وهو أن الأخوين جريم قد رحلا من مكان الى مكان يجمعان الحكايات الشعبية ، وأنهما قد نقلا حكاياتهما عن فلاّحات عجائز وعن محاربين قدامى . ولكن الحق أن الأخوين جريم قد بدءا اهتمامهما بالحكايات الخرافية أولاً عام ١٨٠٦ ، وأنهما كانا يتّسمان بالخجل ، وأن رواة الخرافات هم الذين ذهبوا اليهما في منزلهما بمدينة كاســل .

من أبرز رواة الحكايات الشعبية **شارلز بيرروه** Ch. Perrault فقد نشر قبل الأخوين جريم بفترة طويلة ـ في عامي ١٦٩٦/ ١٦٩٧ ، مجموعته الشهيرة **روايات وحكايات الزمان القديــم** Histoires ou Contes du temps Passé التي كان لها تأثير عظيم في أوربا بأجمعها . ونحن نعرف عنه أنه كان على دراية كبيرة بأدب «الكولبورتاج» . وهو الأدب الشائع الذي كان الباعة الجوّالة يبيعونه على أبواب المنازل .

إن أسلوب هذه المجموعة لا يدع مجالاً للشك بأن «بيرروه» لم يستهدف قصّ الحكايات الشعبية كما كانت تروى على لسان الشعب آنذاك ، وإنما قد قام استناداً الى النصوص الشفهية والى الأدب الشائع الذي كانت المطابع تنتجه باعادة صياغة الحكايات الخرافية التي قدمها في مجموعته .

وأيا كان الأمر فعلينا أن نتذكر دائماً أن تلك النصوص المطبوعة للحكايات الشعبية تحمل طابع وأسلوب وخبرات «المحققين» الذين أخرجوا النصوص مجتمعة ، مثل بيرروه والأخوين جريم .

بمعنى آخر أنهم لم يعرفوا ما يسميه علم الشعوب مفهوم **جماعة الرواة** : أي اجتماع مجموعة من الناس من الفلاحين أو الحرفيين من أجل تبادل الروايات ومن أجل الاستماع الى الآخرين ، باعتبار ذلك من أهم وسائل التسلية وقضاء أوقات الفراغ المتاحة لهم . وحتى لو افترضنا أن الأخوين جريم قد شاهدا حلقة من هذه الحلقات فمن البديهي أن هناك هوّة طبقية تفصلهما عن مجتمع الرواة هذا ، فقد كان الأخوان عالمين ومتخصصين في فنّ المكتبات .

ومن جانب آخر نعرف أن مثل هذه الحلقات التي يجتمع فيها الرواة والمستمعون قد عاش في بعض أنحاء أوربا حتى القرن الحاضر .

في مثل هذه الحلقات ـ كما تخبرنا الباحثة المجرية **ليندا دغ** Linda Dégh ـ كان الناس يجتمعون كباراً وصغاراً ، في الأمسيات حول مواقد النار ، فيتبارى الرواة ، ولكل راوٍ قصصه وطريقته ، وكان في مقدرة الرواة الكبار أن يقضوا الأمسية بأكملها في قصّ رواية واحدة .

لعلنا ندرك من ذلك ، كيف يختلف الأمر عند الأخوين جريم ، فحكاياتهما الشعبية لا تستغرق أكثر من عشر أو خمس عشرة دقيقة . ولا يعني هذا أن نقلل من إنجاز الأخوين جريم،وإن لم يعرفا ذلك التراث الأصلي لرواية الأدب الشعبي ، فدونهما ربما ضاع قسط كبير من تلك الحكايات التي شغلت عامة الناس في الريف وفي المدينة . وأياً كان الأمر فقد كانا يكنان احتراماً كبيراً لكل ما هو بسيط أو غير ذي شأن كبير .

ومجمل القول ان **حكايات الأطفال والبيت** لا تمثل النصّ الشفهي الأصلي ، وإنما هي نصوص تعكس تصوّرهما الخـاص للحكايات الشعبية ، وللهدف المقصود من الحفاظ عليها وروايتها . فلنسأل عن تلك التصورات والأهداف التي صاحبت الأخوين جريم خلال عملهما ، فهما يتحدثان عن ذلك في المقدمة التي نشراها في طبعة عام ١٨١٩ .

في هذه المقدمة يقولان : «إن جمع هذه الروايات والأساطير تستهدف إنشاء كتاب تربويّ ، كتاب قوي وصحي ، يبعث النشوة والسرور في الناس» . ويقول فيلهلم جريم في موضع آخر : «تشترك جميع الحكايات في أنها بقايا ديانات قديمة تعبّر من خلال الصور عن أشياء علوية أو غيبية . فالعنصر الأسطوري فيها أشبه بحبات معدن ثمين منثورة في باطن أرض تكسوها الورود والأعشاب ، ولا تستطيع إلا العين الثاقبة أن تبصرها .

قد ضاع المعنى الأصلي لهذه الأساطير،ولكنا ما زلنا نستطيع أن نحس به ، وما زال يمثل مضمون هذه الحكايات الخرافية ، وفي نفس الآن فان هذه الحكايات ترضي تطلعنا الطبيعي الى كل شيء معجز فائق . .» .

جدير بنا أن نستوعب جانبين ، يعبر عنهما هذا النصّ :

١) إن الحكايات الخرافية هي جزيئيات مقتطعة من أساطير كبيرة متماسكة .

٢) إن المعتقدات التي قد نبعت منها هذه الأساطير ، تشكّل قيمة يمكن أن نبعث فيها الحياة .

ويكتب يعقوب جريم الى **أخيم فون أرنيم** Achim von Arnim فيقول : «إن القدماء أكثر منا صفاءً وقداسةً وعظمة ، لقد عاشوا وفي أنفسهم وحولهم شيء من القدسية» .

من الضروري أن نؤكد هنا أن جنوح الأخوين جريم الى العصر الجرماني المبكر الأول والى العصور الوسطى يرتبط بكفـاح البورجوازية الألمانية من أجل الوحدة القومية . وفي هذا الصدد يكتب **كارل ماركس** الى **فريدريش انجلز** فيقول :

«إن أول ردّ فعل ضد الثورة الفرنسية وضد حركة التنوير المرتبطة بها هو رؤية كل شيء قديم من منظور رومانسي ، وليس الأخوان جريم بعيدين عن ذلك .» .

في الفترة التي مارس فيها الأخوان جريم نشاطهما العلمي نشأت في المانيا **المدرسة الرمزية** التي من أعلامها **هاينه** Chr. C. Heyne و**كرويتسر** F. Creuzer و**جورس** Görres ونستطيع أن نجمل وجهتهما فنقول : إن الأساطير كانت في منظورهما تعبيراً رمزياً عن أفكار فلسفية ، أي «تعاليم أسطورية عن الحقائق الأخيرة عن الله والعالم» .

ومن الطبيعي بعد أن نشرت في العصر الرومانتيكي الكثير من مجموعات الحكايات الخرافية وبعد أن ترجمت هذه المجموعات الى لغات أخر أن يتساءل البعض عن الأصول الأولى أو عن مصادر الحكايات الخرافية وعن مسالك هجرتها المحتملة .

حاول **تيودور بنفي** Th. Benfey في كتابه **كتابات قصيرة في أبحاث الحكايات الخرافية** (برلين ١٨٩٤) Kleinere Schriften zur Märchenforschung أن يثبت أن جميع عناصر الحكايات الخرافية مصدرها الهند ، ومنها انتقلت الى أوربا . وذهب الفريد **ڤينكلر** A. H. Winkler و **شتوكن** E. Stucken الى أن المصدر الرئيسي لها هو بابل ، وأنها انتقلت عبر آسيا الصغرى الى أوربا . وقد شغل هذا السؤال : من أين أتـت حكاياتنا الخرافية ، بوجه خاص أبحاث الفولكلور الفنلندي في النصف الثاني من القرن الماضي ؟

وذهب **يوليوس كرون** J. Krohn الى أن لكل حكاية خرافية قصتها الخاصة ، ومن ثمّ كان من الضروري أن نخصّ كل حكاية بمبحث خاص يدرس نوعيتها وأصلها الأول والمكان والتاريخ الذي نشأت فيهما ، ثم هجرتها من مكان الى مكان . وهذا يعني أن ندرس أشكالها المختلفة وأن نهتم بوجه خاص بالصيغ الشفهية جغرافياً ، وبالصيغ المدونة تاريخياً .

وجّه نقد شديد الى طريقة البحث هذه ، فهي تغفل تماماً الجانب الأدبي للحكاية الشعبية ودور الوسيط أو الناقل لها .

في نهاية القرن التاسع عشر اتجه **لودفيغ لايست** L. Laist في كتابه **لغز أبي الهول** Das Rätsel der Sphinx (١٨٨٩) وجهة جديدة ، إذ قال إن المنطلق الأول للحكايات الخرافية

وللأساطير هو الأحــلام ، وحاول أن يدعّم هذا الرأي من خلال أنماط من الأحلام وأنماط من العناصر الدالّة Märchenmotive التي تتكرر في الحكايات الخرافية .

وتتجه أبحاث أدولف باستيان A. Bastian **دراسات مقارنة في علم النفس** Beiträge zur vergleichenden Psychologie (١٨٦٨) وجهة تحليلية سكيولوجية ، فهو يرى أن أساس العناصر الدالّة الميثولوجية هو مجموعة من الأفكار الأولية التي يرثها الفرد عن الآباء ، ومن ثم تتكرر هذه العناصر مع بعض الاختلافات الطفيفة بين الشعوب المختلفة .

وتوصف مدرسة **ماكس لوتي** Max Lüthi مؤلف «الحكايات الخرافية الأوربية» Das europäische Volksmärchen (١٩٤٧) بأنها **مدرسة أدبية** ، فهي تميز بين الأنماط المختلفة للحكايات من خلال التغاير بينها من حيث الشكل والتكوين ، كما تميز بين طبيعة الأبطال في الحكايات الشعبية والأساطير .

وفي نهاية هذا العرض نشير الى ذلك التراث الدراسي الذي يقارن بين الأساطير ، إذ أنه أيضاً يدرس الحكايات الشعبية في هذا الاطار .

عام ١٨٩٠ نشر **جيمس جورج فرانزر** J. G. Frazer دراسته الضخمة **الغصن الذهبي** The Golden Bough التي تتكون من اثني عشر مجلداً ، وتحمل هذه الدراسة أبحاث حقبة كاملة في ميدان الانتروبولوجيا والميثولوجيا . كانت نقطة الانطلاق لهذا المبحث الضخم هو دراسة العادات والأساطير التي تتكرر في بقاع مختلفة ، ومنها على سبيل المثال : قتل الملك أو سيد القبيلة حينما يصيبه الهرم أو تتداعى قواه .

عام ١٨٨٩ حاول **ليو فروبينيوس** Leo Frobenius من خلال **نظرية الدوائر الحضارية** أن يدرس الحضارات البدائية في أماكن مختلفة ، وقد انتهى من هذه الدراسات الى بيان شريط مترابط من العادات والأعراق والعقائد تمتد من غرب افريقيا الاستوائية الى الهند وأندونيسيا وماليزيا شرقاً والى وسط أمريكا غرباً .

وهناك دراسات أخرى تسلك مسلك **الدراسات الميثولوجية المقارنة** من مثال ذلك كتاب **روبرت رانكه جرافس** Robert Ranke-Graves **الميثولوجيا اليونانية** Griechische Mythologie (١٩٥٥) و **جوزيف كامبل** J. Campbell في مؤلفه الكبير **أقنعة الاله** The Masks of God (١٩٦٨) . ويلخص كامبل في المقدمة هدفه المعرفي وعلاقة هذا الهدف بنظرية الحكايات الخرافية فيقول :

«إن الدراسة المقارنة لميثولوجيات العالم تجبرنا على النظر الى قصة الحضارة الانسانية كوحدة متماسكة ، فقد تبيّن أن الكثير من الموضوعات مثل سرقة النار ، وأرض الأموات ، والولادة العذرية ، والبطل الذي عاد الى الحياة بعد الموت ، معروف ومنتشر في أنحاء العالم . فهي تظهر على الدوام في أشكال مختلفة ، ومع ذلك فهي هي دائماً ، في حين تتكرر هذه الموضوعات الميثولوجية في القصص وتبرز أيضاً في الديانات المختلفة .

ومن ثم فهي تعبر عن الحقائق الأساسية التي تسود مختلف الحضارات ، والتي تستمد منها القوى المسيطرة الشرعية الروحية والزمنية» .

كان هدف كامبل أن يرى العناصر الميثولوجية الدالّة التي تتكرر في المجتمعات الانسانية في ضوء العلوم الحديثة ، أي في ضوء علم النفس وعلم الشعوب ، وعلم الآثار ، وعلم السلوكيات ، وعلم الأحياء .

وهناك نقد يوجّه الى مدارس الدراسات الميثولوجية المقارنة ، تصيغه الباحثة **ماري لويز فون فرانس** Marie Louise von Franz على النحو التالي : «حين يبدأ الانسان من شجرة العالم فمن اليسير أن يثبت أن كل عنصر ميثولوجي دالّ يقودنا في النهاية الى شجرة العالم ، وبالمثل حينما ننطلق من الشمس فمن اليسير أن نثبت أن الشمس وراء كل شيء . . وهكذا نفقد من كثرة المقارنات والمشابهات المنظور العلوي .»

ومن العسير أن ننكر أنّ الاستغراق في التبويب والمقارنة لا يخلو من لمحة قهرية مصطنعة .

ثم هناك خطورة أن تتحوّل قضية البحث في الأساطير والحكايات الخرافية الى قضية عقيدية أو الى مسألة ذاتية ترتبط بالمخاوف والاهتمامات الشخصية .

بعد هذا العرض التاريخي القصير نعرض لأربع طرق رئيسية من طرق تحليل القصص الخرافية :

(١) المنهج البنيوي الشكلي

(٢) المنهج السكيولوجي الرمزي

(٣) المنهج الاتنولوجي .

(٤) المنهج المادي التاريخي .

لا يخلو هذا التقسيم من تبسيط للأمور ، فليست الحدود بين هذه المناهج أو الطرق المختلفة حادة أو واضحة في جميع الأحوال . ثم ان هذا التقسيم يتجاهل المنابع التاريخية التي صدر عنها . على أننا من خلاله نستطيع أن نجمل أهم مناحي البحث في القصص الخرافية .

المنهـــج البنيـــوي الشكلـــي

نشأت هذه الطريقة في الأصل في نهاية العقد الثاني من هذا القرن في الاتحاد السوفيتي ، ومنه انتقلت في مرحلة تالية الى غرب أوربا والى الولايات المتحدة ، ولقــد نبعت هذه الطريقة في أحضان «المدرسة الشكلية الروسية» التي استهدفت بيان العلاقة الوظيفية بين النصّ الأدبي وتأثير أو فعالية هذا النص .

قدّم **فلاديمير پروپ** Vladimir Propp عام ١٩٢٨ دراسة شاملة تسعى الى تحليل أصناف الأدب الشعبي من الناحية البنيوية أو التركيبية .

على أن مؤلّفه هذا قد ترجم أولاً الى الانجليزية عام ١٩٥٨ والى الألمانية عام ١٩٧٥ بعنوان : **موروفولوجيا الحكايات الخرافية** Morphologie des Märchens وقد تناول هذا البحث مائة حكاية خرافية سحرية .

يستهدف هذا المنهج وصف القصة الشعبية من حيث مكوناتها ، ومن حيث العلاقات التي تربط بعضها ببعض ، ومن حيث علاقة الأجزاء بالكل . ويصف الباحث «الوحدة المورفولوجية» بأنها الوظيفة أو النشاط الذي يقوم به كل شخص من شخوص الحكاية الخرافية .

ويقسم الوظائف الى ثلاثة أقسام :

١) الوظائف المتكررة الحدوث بغضّ النظر عن القائم بها ، وعن الشخوص التي تؤديها . تكون هذه الوظائف لبنات الحكاية .

٢) عدد هذه الوظائف التي ترد في الحكاية وهي عادة محدودة .

٣) تتابع هذه الوظائف بطريقة نمطية .

ووفقاً لذلك يقول پروپ : «إن كل حكاية تتميز بمجموعة من الوظائف المترابطة» .

وينتهي الباحث الى القول بأن جميع الحكايات تنتمي من حيث تركيبها أو بنيتها الى نمط ثابت متكرر .

قد يبدو ذلك شديد التجريد ، فلأوضح المقصود عــن طريق ثلاث حكايات خرافية من حكايات الهنود الحمر :

١ – يطلب رئيس القبيلة من شخص ما أن يحوز قصب السبق في سباق ما . يقوم هذا الشخص بأداء المطلوب منه بمساعدة شقيقته .

٢ – يطلب «كويوتو» من «شيلدكروته» أن يفوز بسباق ما . ينجح «شيلدكروته» في تحقيق هذا الهدف بمساعدة بعض الأقرباء .

٣ – تطلب امرأة من زوجها أن يخلّصها من مأزق وقعت فيه ، يؤدي الزوج هذه المهمة بمساعدة ابنه .

من هذه النماذج يبدو واضحاً أنه ليس من الأهمية بمكان ، من هو الذي يقوم بالفعل أو لماذا يقوم به أو كيف يقـوم بـه ، وإنما الأهم هو ما يحدث .

وبمعنى آخر قد تتغير الأسماء ، وقد تتغير السمات والخصائص ، وقد تتغير الوسائل ، ولكن الأفعال نفسها ثابتة لا تتغير ، فالوظيفة التي يقوم بها الشخص الأساسي واحدة ، وهي التغلب على صعوبة ما ، أو حلّ معضلة ما .

ونلاحظ أن طريقة التحليل البنيوية لا تهتم بالمضمون أو المعنى ، وإنمــا بتتابع الوظائـف وترابطهـا ، وليس من الصعب أن نرى مخـاطر هذه الطريقة . فأسلوب التحليل قــد يصبح غاية في ذاته ثم إن نتائج التحليل البنيوي لا تنطبق إلاّ على نمط بعينه من أنماط الحكايات ، ألا وهو الحكايات السحرية . ومع ذلك فقد تكون جدوى هذه الطريقة هي تبويب الحكايات الخرافية من حيث تشابهها وتحديد مكانها وزمانها .

المنهج الاتنولوجي

في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن الحالي وجدت أبحاث الحكايات الخرافية نفسها في مأزق كبير ، إذ بدا من العسير تحديد أعمار الحكايات القصصية أو أزمان نشأتها .

ذهب البعض الى أن الحكايات الشعبية الأوربية تعود فقط الى العصور الوسطى ، ولكن الحكايات الفرعونية الشعبية لا تختلف كثيراً عن مثيلاتها في الدول الأوربية ، وهو ما ينفي المقولة الأولى . ومن ثم حاول علماء الاتنولوجية أن يربطوا بين الحكايات الخرافية وبين تاريخ الأديان ، وذهب البعض الى القول أن الحكايات الخرافية تعود الى أزمنة قديمة . وقد تفرع من ذلك مذهب آخر هو مذهب الدراسات الاتنولوجية التاريخية ، وهو يرى أن الحوادث والأشياء التي تصورها الحكايات الخرافية تنتمي الى حقبة حضارية بعينها ، أو الى مكان جغرافي بعينه .

ومن أمثلة ذلك الصور والمواقف التي نصادفها في حكايتين من حكايات الأخوين جريم .

في حكاية **خضــرة** Rapunzel نقرأ الفقرة التالية :

«شبّت خضرة حتى أصبحت أجمل طفلة تحت الشمس ولما أتمت من العمر اثني عشر ربيعاً حبستها الساحرة في برج شاهق في احدى الغابات . لم يكن للبرج سلّم ولا باب ، وإنما نافذة صغيرة في أعلاه . . .» .

ونجد في حكاية **الشابة ماليم** Jungfrau Maleen فقرة مشابهة تقول :

«أصاب الأب غضب عارم ، فكان أن بنى حصناً منيعاً لا يدخله شعاع من الشمس ، ولا يصله ضوء القمر وحين تم البناء قال لابنته :

«فلتظلي داخله سبعة عشر عاماً وبعد ذلك سأزورك لأرى إن كان عنادك قد انمحى أم لا ؟» . وحمل شراباً وطعاماً الى الحصن ، ثم أدخل الابنة ومعها وصيفتها الى الحصن ، وأغلق البناء بالحجر ، وهكذا أصبح هذا المكان بعيداً عن السماء والأرض .

من الواضح أن هناك تشابهاً ما بين الفقرتين . ومن الأعراف المنتشرة بين قبائل الهنود في آلاسكا وكذلك عند السنغاليين وضع الفتيات داخل أبراج وحصون . ولكن هذا لا يعني الكثير . وهناك احتمال أن البرج أو الحصن المذكور هو كوخ لحجز الفتيات في مرحلة البلوغ . مثل هذه الأكواخ تشيدها النباتات ، وهو ما يمثل مرحلة سابقة على مراحل تكوّن المجتمعات البشرية . ومن ثم انتهى الباحثون الى القول بأن هذه الحكايات الخرافية قد نشأت في حقبة حضارية سابقة على الحقبة التي تعلم فيها النوع الانساني فلاحة الأرض .

ولكن هل نستطيع هكذا بسهولة القول أن البرج أو الحصن في الحكاية الخرافية يقوم مقام الكوخ ؟ من العسير أن ندّعي ذلك عن يقين ، وهل نستطيع أن نستنتج «العام» من «الخاص» بمثل هذا اليسر ؟

من الواضح أن هذه الدعوى هي مجرّد تصوّر أو احتمال . وهل من اليقين أن الحصن أو البرج في حكاية خضرة يمثّل حقيقة حصناً واقعياً أو هو مجرد صورة خيالية ؟

وبوجه عام فقد أدت النتائج غير المرضية للمنهج التاريخي الاتنولوجي الى تطوير مفهوم **الحقب الحضارية** ، بمعنى محاولة فهم النظام الاجتماعي من خلال الحكايات والقصص ، فقد لاحظ علماء أبحاث السلوك أن هناك خواصّ بعينها تتميز بها السلوكيات في كل حقبة من الحقب ، ففي بعض الحقب يشارك الناس في إحداث التغيير وفي تطوير أساليب حياتهم ، وفي حقب أخرى يقاومون كل أنواع التغيير . وينعكس هذان الأنموذجان في أبواب الأدب على سبيل المثال .

مثل هذه الأبحاث تقوم على الاستعانة بمجهودات الكثير من العلوم الانسانية المختلفة من أجل التعرّف على طبيعة التغيير الحادث في حقبة من الحقب . ومن ثم يقوم المشتغلون بهذا النوع من الدراسات بالاستعانة بالعلوم الوضعية والفنون والأدب والتكوينات الاجتماعية ، من أجل التعرّف على أوجه التشابه والتضاد . ومن خلال ذلك قد يبدو من الممكن إرجاع الحكايات الخرافية الى الحقب التي نشأت فيها ، ويهتم هذا المنهج بوجه خاص بنوعية النشاطات التي يقوم بها الأفراد في الحكايات الخرافية .

وبهذا المنهج يتم تبويب الحكايات في مجموعات ، ويتم إرجاعها الى زمن نشأتها المحتملة . لا يهتم هذا المنهج بمعرفة مقاصد الشخوص الذين قاموا بابداع الحكايات في زمن نشأتها ، وإنما يدرس أوجه التشابه وأنماط السلوك المتشابهة بهدف الاستعانة بها ، لتأريخ زمن نشأتها .

وأياً كان الأمر فما تمتاز به هذه الطريقة هو التركيز على طريقة العمل والتربية والتنشئة وتوزيع الأدوار بين النساء والرجال . وهكذا تمهد هذه الطريقة للمنهج المادي في تحليل القصص الخرافية . وما يهتم به هذا **المنهج المادي** هو أساليب التنشئة في العصور المختلفة ، وما يرتبط بها من ايدولوجيات وتكوينات طبقية .

المنهج السيكولوجي الرمزي

ينطلق هذا المنهج من نظرية «اللاشعور الجماعي» و«النماذج أو الأنماط الأصلية» التي طورها عالم النفس السويسري كارل جوستاف **يونج** Carl Gustav Jung فلنلق الضوء على الملامح الأساسية لهذه النظرية .

طوّر يونج نموذجاً للنفس الانسانية ، ميّز فيه أولاً بين الشعور وبين اللاشعور باعتبار اللاشعور هو مكان تجمع جميع المضامين المنسية والمكبوتة ، ثم قسم مجال اللاشعور بين اللاشعور الذاتي وبين اللاشعور الجماعي . يمثل اللاشعور الذاتي طبقة من أعماق النفس في حين يمثل اللاشعور الجماعي المضامين والسلوكيات العامة بين جميع الأشخاص ، وهو يتحدث في هذا الاطار عن الأسس النفسية العامة للطبيعة الانسانية المشتركة .

مضمون اللاشعور هو «النماذج الأصلية» Archetyp ، أي أنها مضامين نفسية أساسية ، من العسير أن نترجم محتواها الى مفاهيم عقلية ، فهذا المحتوى لم يخضع بعد للتشكيل من خلال الوعي أو الشعور .

تقول هذه النظرية إن الخرافات والحكايات الشعبية هي تعبير خالص ومبسط عن العمليات النفسية التي تجري في اللاشعور الجماعي .

من قناعات يونج ومدرسته أن الحكايات الخرافية تصف أو تعبر عن حقيقة نفسية واحدة ، ولكن هذه الحقيقة شديدة التشعب والعمق بل صعبة على الخيال ، بحيث تحتاج الى التكرار في مئات من القصص حتى يستطيع الشعور أن يلم بها بعض الشيء .

ويعرف يونج هذه الحقيقة بأنها موجز العمليات النفسية للفرد ، وفي نفس الآن منظّم اللاشعور الجماعي .

ووفقاً **لدارندورف** M. Dahrendorf و **كرست** J. Kerst فان الحكايات الخرافية هي تعبير أساسي عن عمليات **النضج والفصام والتكون** ، ومن ثم يقولان :

«الحكاية الخرافية هي نتاج تحليلي يعبّر عن الصور والشخوص النمطية الأصلية التي تتبلور من خلالها الأشواق الانسانية العامة الى الذات ، الى أعلى درجات التكامل والتوافق الانساني ، أي التكامل

بين القوى المتنافرة ، قوى الشعور واللاشعور ، فالحموات (ج حماة) والساحرات (المشعوذات) يرمزن الى القوى الخبيثة التي تعوق عملية اكتمال الذات ، أي أنها تعبّر عن الخوف من التكوّن الذاتي . ويعبر المنقذون والأمراء عن المبدأ الايجابي في هذا الصراع . أما مجال الأحداث البعيد عن الواقع فهو يشير الى مكان هذا الصراع الداخلي .»

ويبدو من الضروري قبل أن أتطرق بالتفصيل الى العلاقة بين الحكاية الخرافية وعملية النضج وتكوّن الذات عند الطفل أن أعرّف أكثر من ذلك ببعض تصورات كارل جوستاف يونج . قامت الباحثة ماري لويزه فون فرانس عام ١٩٦٣ بمعهد كارل جوستاف يونج بزيوريخ بتقديم أمثلة عملية لطريقة تحليل الحكايات الخرافية . والنص التالي يوضح ذلك الترابط بين طريقة التحليل النفسي وبين طريقة تحليل الحكايات الخرافية ، كما تمارسه مدرسة يونج ، ويوضح كيف تحاول هذه المدرسة أن تعطي إجابات على الأسئلة المتعلقة بالبحث عن المعنى أو المغزى في الحياة ، ويوضح كذلك هذا النص حدود هذه الطريقة .

ماري لويزه فون فرانس

طريقة يونج في تفسير الحكايات الخرافية

كيف يصل الانسان الى إدراك المغزى في الحكاية الخرافية ؟ علينا على الدوام أن نحاول الاقتراب من هذا المغزى ، وكأنه غزال يهرب منا كلما اقتربنا منه . لماذا نحاول على وجه الاطلاق أن نفسّر الحكاية الخرافية تفسيراً سيكولوجياً ؟ يكرّر المتخصصون أن الأسطورة تتحدث وتعبر عن ذاتها مباشرة ، وليس علينا الآ أن نوضح مقولاتها ، ولا حاجة بنا أن نفسّرها تفسيراً سيكولوجياً . فالتفسير السيكولوجي ينسب الى الأسطورة شيئاً لا تحتويه ، أي أنه يقع في خطر «التخريج» . فالأسطورة بصورها المتعددة ومراميها لا تحتاج الى بيان ، ولكن يبدو لي هذا هو نصف الحقيقة .

وحين يقول كارل جوستاف يونج : «إن الحلم هو أحسن شرح للحلم ذاته» فهذا أيضاً نصف الحقيقة .

إن تفسير الحلم كما يقول يونج لا يصيب الحقيقة بقدر ما يعبر عنها الحلم ذاته . الحلم هو أحسن تعبير عن الأحداث الداخلية النفسية ، وكذلك أيضاً الأساطير والحكايات الخرافية . وحتى هذه النقطة فان أعداء الشروح والتفسيرات على حق في ما يذهبون اليه ، فأي تفسير من شأنه أن يقلل من الضوء الذي تشعه الأسطورة ، ولكن حين يقص عليك إنسان ما حلماً رائعاً أو غريباً فانه أيضاً يريد أن يعرف منك معنى هذا الحلم ، فهل يكفي أن تقول له : إن الحلم هو أفضل شرح للحلم ، ألا يؤدي ذلك بصاحب الحلم أن يعكف على حلمه وأن يقلبه يميناً وشمالاً حتى ينتزع منه معنى ما . . ؟

صاحب الحلم هنا أشبه بانسان يملك ثروة محفوظة في بيت من بيوت المال ، ولكنه لا يعرف شيئاً من هذه الثروة ، أو لا يعرف رقم حسابه . أية فائدة تعود عليه من ذلك ؟ قد يكون من المفيد أن ننتظر وأن نأمل أن يوحي الحلم لصاحبه بالمعنى . وغير خاف أن الناس يسعدون حينما يعثرون على الأشياء بأنفسهم ، ولكن ماذا يكون حين يمتنع الحلم عن صاحبه ، أي يظل خافياً عليه .

هناك سبب آخر يدعم الحاجة الى تفسير الأحلام ، فالناس عادة عاجزون عن تفسير أحلامهم ، أو عن تفسير الأساطير بطريقة موضوعية ، وإنما يختلقون هذه التفسيرات وفقاً لمداركهم الشعورية ، فالمفكر على سبيل المثال قد يستنتج من الحلم أو الأسطورة فكرة فلسفية . وقد يتغاضى عن المشاعر والعواطف والظلال .

وهذا يعني أن تفسير المفسّر عادة أكثر موضوعية ، كما أنه قد يحول دون أن يضيع الحلم في طيات اللحظة المزاجية العابرة ، بمعنى آخر : إن تفسير **النماذج أو الأنماط الأصلية** archetypische Bilder هو فن يحتاج الى خبرة وممارسة عملية .

هناك بعض القواعد التي يستطيع المرء أن يتعلمها ، فنحن نقسّم الحلم أو القصة النمطية الأساسية الى مقاطع أو مراحل ، كما نفعل مع الدراما الكلاسيكية : الفصل التمهيدي «الزمن والمكان والشخوص» ، الحدث أو القصة «تسمية المشكلة أو القضية» ، نقطة التحول ثم النهاية .

الزمن والمكان في الحكايات الخرافية لا يحتاجان الى جهد ، فهما واضحان للعيان ، فالبداية عادة هي : «كان يا ما كان» أو شيء مشابه لذلك . وهذا يعني أنه خارج عن إطار الزمان والمكان . أي هو في زمان ومكان مجهولين في اللاشعور الجماعي :

ـ «كان يا ما كان ، لا أعرف في أي مكان ، بعيداً عن ٧٤٧ مملكة . . . في موقع بعيد عن جبل الزجاج ، في جبل لا تبحث ولا تسأل . .» (**خرافة مجرية**) .



أعماق النفس ، لوحة من عمل الفنان شولزه .

هناك العديد من التعابير التي يوصف بها هذا اللامكان وهذا اللازمان .

فلنتحدث الآن عن شخوص الحلم أو الأسطورة .

من المفضل أن نحدّد عدد الأفراد في بداية القصة ونهايتها ، حين تبدأ الحكاية الخرافية على سبيل المثال كالتالي :

«كان للملك ثلاثة أبناء» فالعدد هنا أربعة ، ولا ذكر للأم أو الأخوات . وفي النهاية قد يتزوج الابن الأصغر وشقيقه أو مساعده امرأة ما ، وهكذا نجد نفس العدد في النهاية ، أي أربعة أشخاص ، ولكن مع الخلاف ، وهو أن الشخوص من الجنسين . الأقرب الى الاحتمال في هذه الحالة ، هو أن موضوع القصة هو إدماج العنصر النسائي في حياة الذكور .

فلنتحدث الآن عن الحدث أو القضية .

قد تكون على سبيل المثال أن هناك ملكاً معمّراً مريضاً أو معتكفاً يحتاج الى «ماء الحياة» أو تسرق منه كل ليلة تفاحة ذهبية . . . فهذا يعني أنه يعاني من عسر أو ضيق . علينا إذن أن نفسّر هذا العسر أو الضيق من وجهة علم التحليل النفسي .

ثم تأتي بعد ذلك نقطة التحول أو المنعطف ، وقد يكون هذا المنعطف قصيراً أو طويلاً ، وقد يتأرجح بين الصعود والهبوط ، حتى تصل القصة الى ذروتها حيث تنتهي نهاية حسنة سعيدة أو سيئة ، وعادة ما تنتهي القصص الخرافية نهاية سعيدة ، ولكنها قد تنتهي أيضاً في بعض الأحيان بكارثة ما ، فقد يتزوج البطل الأميرة ويعيش معها سعيداً أبد الآبدين ، أو قد يسقط في اللج ويختفي دون رجعة .

وقد نفتقد في بعض القصص البدائية ، النهاية الواضحة ، إذ تنتهي القصة الى لا شيء ، وقد ينام الراوي أو قد يصيبه الارهاق . وقد

تنتهي القصة الخرافية نهاية مزدوجة ، أي تنتهي نهاية سعيدة ولكنها تحمل بعض الأسى ، فقد يقول الراوية في النهاية ، هكذا عاشوا في سعادة ورضى ، أما نحن فقد عُدنا بخفي حنين .

مثل هذه النهاية تعني أن القصة الخرافية قد قادتنا بعيداً الى أحلام الطفولة أو الى اللاشعور الجماعي ، حيث لا نستطيع أن نتمهل طويلاً .

كانت هذه ملاحظات عامة عن طريقة ترتيب المادة القصصية في الحكايات الخرافية ، فلنتابع مراحل التفسير :

قد تبدأ قصة ما بداية سلبية ، فهناك حمامة بيضاء تسلك سلوكاً شريراً ، وقد نظن أنها مخلوق مشعوذ مسحور . فقد ينطبق هذا على هذه القصة ، ولكن عندما نقارن هذه الصورة بالصور المتماثلة ، يختلف الأمر تماماً .

ففي الأساطير المسيحية ترمز الحمامة البيضاء الى الروح القدس ، وفي معظم القصص الأوربية الأخرى ترمز الى حواء أو ڤينوس ، ومن ثم يجب أن نسأل ، لماذا يبدو هذا الرمز الايجابي للجنس في صورة سلبية ، وعلى هذا الأساس يتغير المنظور الذي نفسر به القصة . بمعنى أننا نستطيع أولاً من خلال المادة المقارنة التي جمعناها أن نتعرف على محتوى الرمز ، ومن خلال ذلك ندرك الشيء الخاص في كل حالة من الحالات .

هذا الاجراء يعني التوسع في المادة وإثرائها من خلال جمع الأشياء المتشابهة أو المتوازية . ونحن نسلك هذا المسلك عند فحصنا كل عنصر من عناصر الحكاية الخرافية من البداية الى النهاية .

ونتبع ذلك باجراءين آخرين : **الاجراء الأول :** هو أن نركب السياق وأن نضمّ القرائن بعضاً الى بعض ، فلنفترض أننا صادفنا فأراً ما ، يسلك سلوكاً بعينه في قصة من القصص ، وفي نفس الوقت نجد من خلال عملية التوسع والمقارنة أن الفئران تمثل أرواح الموتى ، وأنها حيوانات شيطانية ، وأنها تسبّب الطاعون ، وأنها حيوانات تناسخية بمعنى أن روح الميت تغادر الجسد في صورة فأر . . الى آخره .

هناك ــ إذن ــ بعض الملامح التي تتناسب مع صورة الفأر في القصة التي نسعى الى تفسيرها ، وهنالك ملامح أخرى تتناسب معها . في البداية أقوم بالربط بين هذه الملامح المناسبة ، وبين صورة الفأر في هذه القصة ، ثم أتابع البحث في السياق ، لعلّي أجد غير ذلك من الملامح ، وقد أكتشف في النهاية أن الفأر في هذه القصة على سبيل المثال لا يصور كائناً سحرياً مشعوذاً ، وإنما شيئاً ايجابياً ، وقد أكتشف في النهاية أن هناك علاقات خفية تربط الصور بعضها ببعض ، وقد أكتشف أن ذلك الجانب السحري السلبي للفأر ليس من باب الصدفة .

وفي النهاية أخطو الخطوة الأخيرة والحاسمة ، أي أقوم بالتفسير السيكولوجي للقصة ، أي أقوم بترجمة تفاصيل القصة الى لغة علم النفس .

في هذه المرحلة تكمن الخطورة فيأني قد أكتفي باعادة سرد مضمون القصة دون تعمّق ما ، فقد أقول في النهاية : «لقد استطاع البطل أن يتغلب على الآم المخيفة» . ولكن هذا خطأ ، فعليّ أن أقول : «إن مكوّنات اللاشعور الخاملة قد انتقلت الى مرحلة شعورية أعلى» هذا تعبير سيكولوجي خالص ، وهذا هو مقياس التفسير .

وقد يتساءل شخص ما متعجباً أو متشككاً : «يا إلهـــي قد أبدلنا بأسطورة بسيطة أسطورة أخرى من صنع كارل جوستاف يونج» .

أما نحن فنجيب على ذلك ونقول :

نعم ، هذا ما نفعله عن وعي ، ونحن نعلم أيضاً أنه حين يقرأ إنسان ما هذا التفسير بعد مائتي عام سيبتسم ويقول : من الغريب أنهم ترجموا الحكايات الخرافية بواسطة علم النفس اللاشعوري الذي أبدعه يونج .

نحن نعي جيداً أن تفسيراتنا نسبية ، وأنها ليست مطلقة أو نهائية ، ومع ذلك فنحن نفسرها وفقاً لطريقتنا في سبيل معرفة الهدف الذي رويت من أجله الحكايات الخرافية والأساطير . ونحن نفعل ذلك كنشاط حيوي يرضينا ، وكذلك من أجل أن نعقد الصلة بيننا وبين الأسس اللاشعورية التي تقوم عليها غرائزنا وطبائعنا ، كما عبر عنها السابقون من خلال رواية الحكايات الخرافية .

التفسير النفسي هو الطريقة التي نعيد بها رواية الحكاية الخرافية ، نحن في حاجة دائمة الى ذلك من أجل أن نستنهض قوانا النفسية ونجدّدها عن طريق فهم «الصور النمطية الأصلية» .

نحن نعلم أن هذه الصور هي أساطيرنا ، قد تتغير طريقة التفسير ، ولذا يجب أن نأخذ أنفسنا بالحذر ، وأن لا نقول أبداً : هكذا كان الأمر ، أو هذا هو المعنى الأصلي .

بهذه الطريقة القاطعة نبتعد عن الأمانة . كل ما نستطيع قوله ، هو أن القصة الخرافية تتحدث بلغة النفس أو تعرض بلغة علم النفس كما يبدو للمضامين التالية . المقياس في ذلك : هل يبدو لي كما يبدو للآخرين هذا الأمر أو هذا التفسير معقولاً أو مفهوماً ؟ هل تتفق أحلامي مع تفسيراتها ؟ فحين أفسّر أحلامي فاني أراقب على الدوام توافق الحلم مع التفسير أو عدم توافقه . حين لا تتعارض نفسي أو طبيعتي مع التفسير فهذا يعني أنني لم أر هذا أو ذاك بطريقة صحيحة ، وأن عليّ أن أراجع ما سبق لا أن أمضي في سبيلي على هذا النحو . ربما كانت هناك أعماق أخرى في القصة لم أصل اليها . عليّ أن أعيد المحاولة وعليّ في النهاية أن أكتفي بما وصلت اليه أو بما حققته .

هذه حـــدودي أو حـــدود التفسير السيكولوجي .

المنهج المادي ـ التاريخي

حاول ممثلو الاتجاه المادي ـ التاريخي توضيح تفسيراتهم للحكاية الخرافية على ثلاث مستويات مختلفة :

١) نشأت الحكاية الخرافية ـ كحكاية خرافية شعبية ـ في ظل أوضاع تاريخية واجتماعية بعينها ، ولدى فئات المجتمع الدنيا على وجه التحديد . وقد انتقلت تركيبة اهتمامات ومصالح هذه الفئات الاجتماعية الى الحكاية الخرافية ، وما زال في الامكان الاستدلال عليها من الحكاية الخرافية الى الآن .

٢) خضعت **رسالة** أو **مقولة** الحكاية الخرافية الشعبية لتغيرات عميقة مع **الاثبات الكتابي** للمادة التي تناقلها الرواة شفاهة عبر قرون من الزمن . وقد دونت الحكاية الخرافية الشعبية في وسط أوربا مع نهاية عصر الاقطاع ، وبداية العصر البورجوازي وتحولت الحكاية الخرافية في بداية القرن التاسع عشر الى أدب أطفال له وظيفة اجتماعية محددة ، وهو ما لم يكن معروفاً بوضوح من قبل .

٣) من الممكن بيان الأهداف الايديولوجية لجامعي ومحققي الحكايات الخرافية . وتقدم أشهر المجموعات القديمة للحكايات الخرافية وأعلاها مرتبة لدى الجمهور مثل مجموعة بيــــرروه في فرنسا ومجموعة جريم في المانيا أمثلة ملموسة ومادة هامة للبحث في هذا المجال .

لم يعط المذهب المادي ـ التاريخي أهمية ما للبحث في أصول مادة الحكاية الخرافية أو مخترعيها الأوائل . وتم الرجوع عن تصور ساد لفترة في جمهورية المانيا الديمقراطية ، ومقتضاه أن المصادر الأولى للحكاية الخرافية هي «عملية الخلق الجماعي للشعب» . يذهب الرأي الآن الى أن الحكاية الخرافية يمكن أن تكون في نشأتها الأولى عملية ابداع فردي ، توافقت فيما جاءت به مع مصالح الشعب . ثم تحولت بسبب هذا التوافق الى تراث . ومع تناقل الحكاية من جيل لآخر حدث نوع من الربط المستمر لمادتها بالأوضاع السائدة .

يرى **ديتر ريشتر** Dieter Richter و **يوهانيس ميركل** Johannes Merkel في كتابهما «الحكاية الخرافية والخيال والتعلم الاجتماعي» «Märchen, Phantasie und soziales Lernen» (برلين ١٩٧٤) أن «الحكاية الخرافية كانت تروى في الأصل من الكبار للكبار (الرجال والنساء على حد سواء فيما يتعلق بألمانيا) . كان الرواة ينتمون من الأساس للفئات الفقيرة مثل الخدم ، وصغار المستأجرين الزراعيين ، وعمال اليومية ، وعمال الزراعة ، وأصحاب الحرف ، والرعاة ، والصيادين ، والبحارة ، والشحاذين . وكانت الفئات الريفية الدنيا هي التي تسمع الحكاية الخرافية وتتناقلها» .

يذهب أحد ممثلي المنهج المادي ـ التاريخي **جيرهارد كـالو** Gerhard Kahlo الى أنه يمكن إرجاع الحكاية الخرافية الشعبية أو عناصرها الدالّة (موتيف) الى طقوس وعادات وقوانين المجتمع البدائي أو المجتمع ما قبل الرأسمالي . ويذهب **جاك زايبس** Jack Zipes الى القول بأن كل مرحلة من المراحل التاريخية وكل جماعة من الجماعات قد عدلت في الحكاية الخرافية الشعبية تبعاً لاحتياجاتها : «عندما دونت الحكاية الخرافية كنص أدبي في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر ، تضمنت الكثير من «العناصر الدالّة» البدائية في تكوينها الجمالي وفي نظام مدلولاتها الرمزية ، ولكنها عكست بشكل جوهري الأوضاع السائدة في نهاية عصر الاقطاع» .

يلاحظ «زايبس» عن حق في مقال له عام ١٩٧٩ أنه من الخطأ أن نحيط لفظ «الشعب» بهالة من الغموض . فليس «الشعب» هو الخير المطلق ولا هو بالضرورة القوى الثورية . «من وجهة نظر علم الاجتماع ، يعني مفهوم الشعب الغالبية العظمى من الناس في ذلك الزمان ، ويعمل الجزء الأكبر منها في الزراعة ، وليس لها حظ من التعليم وتتعارض ثقافتها مع ثقافة الطبقة الحاكمة . غير أنها تشارك الطبقة الحاكمة في أيديولوجيتها ، وإن كان تفهمها من وجهة نظر طبقية مغايرة» .

يقدم «زايبس» نماذج مقنعة تلتزم بالمنهج المادي ـ التاريخي من خلال أبحاثه حول أصول النصوص المنشورة في مجموعة الايطالي **جيام باتستا بازيل** Giambattista Basile «حكايات خرافية من نابولي» (١٦٣٤ ـ ١٦٣٦) والفرنسي **شارلز بيــــرروه** Charles Perrault «روايات وحكايات الزمان القديم» (١٦٩٦-١٦٩٧) . دونت المجموعتان في مرحلة انتقال السيطرة الطبقية في كل من ايطاليا وفرنسا من الاقطاع الى البرجوازية .

سوف يتضح للقارىء في الحالتين ، أن «الحكاية الخرافية الشعبية» قد تحولت مع عملية التدوين الكتابي الى «حكاية خرافية فنية» . يعود الفضل في تلك التفرقة الى زايبس نفسه ، الذي اقترح في مقالاته المتعددة استخدام تعبير «الحكاية الخرافية الشعبية» للحكايات المنقولة شفاهة ، وتعبير «الحكاية الخرافية الفنية» بعد تدوين الحكاية كتابة . ويبدو استخدام تلك المصطلحات منطقياً تماماً ، بعد أن أصبح معروفاً ما قام به جامعو ومحققو الحكايات في الدول الأوربية المختلفة من تعديلات على نصوص الحكايات الخرافية . لم تعد الحكاية الخرافية تعكس أسلوب القص ووجهة

النظر والوعي الاجتماعي للطبقات الدنيا (أو لم تعد تعكس ذلك بشكل كامل) ، بل تم تعديلها لتتوافق مع ذوق الجمهور الذي يتوقع المرء منه أن يشتري تلك الحكايات .

أطلقت «الحكاية الخرافية الفنية» في أعقاب بيرروه في فرنسا القرن الثامن عشر «بدعة» عصرية واسعة الانتشار ، تمثلت في صدور العديد من كتب «حكايات الحوريات» التي ألفتها سيدات الطبقة الارستقراطية . ويوضح زايبس من خلال عرضه للحكاية الخرافية المعروفة **الجميلة والغول** ، كيف حدث التعديل الأيديولوجي في معنى الحكاية الخرافية الشعبية الأصلية ، وكيف تم «تحويل الخيال الى مجرد أداة» لاختلاق أو ابتكار الحكايات .

عام ١٧٤٠ نشرت **مدام جابرييل ـ سوزان دى فيينيف** Gabrielle-Suzanne de Villeneuve صياغة مطولة تستغرق ٣٦٢ صفحة لحكاية «الجميلة والغول» . وفي عام ١٧٥٦ ظهرت صياغة أخرى أقل حجماً لنفس الحكاية بقلم **مدام لو برنس دى بومون** Le Prince de Beaumont . يقول زايبس أن «الصياغتين تدخلان في نطاق القصص التعليمية ، وتحرفان تماماً موتيف الحكاية الخرافية الشعبية ، كما تحاولان تبرير أسلوب الحياة الارستقراطي في مواجهة التصورات القيمية للبورجوازية الصاعدة ، التي تتهمها الارستقراطية بالابتذال الشديد . وتتركز رسالة تلك القصص الارستقراطية في تنبيه البورجوازية الجديدة الى مكانها الحقيقي في المجتمع . . .

تدور أحداث قصة «الجميلة والغول» حول تاجر ميسور ، تتزايد غطرسة بناته بعد أن تصل الأسرة الى ثرائها العريض . تطمح البنات ، فيما عدا الابنة الجميلة ، في تجاوز حدود طبقتهن الاجتماعية ، فيحق على الأسرة العقاب . يفقد التاجر المال والجاه ، وتتعرض بناته للمذلة والهوان . غير أن الابنتين الكبيرتين تمضيان في استكبارهما وترفضان مساندة الأب ، الذي يحاول قدر استطاعته تعويض خسائره . تظهر «بيلا» الجميلة ـ الابنة الصغرى ـ وحدها التواضع والاستسلام ، فتصبح هي أيضاً الوحيدة القادرة على انقاذ الأب ، عندما يواجه الخطر ويهدد الموت حياته جزاءاً له على خطئه أمام الغول (الذي يشير في القصة الى الارستقراطية) . تُخلص الجميلة أباها ، عندما تعلن استعدادها لأن تعيش مع الغول ، وتقدم بذلك المثل على الجد والطاعة والطيبة والطهارة . ويؤثر الخلق النبيل للغول عليها تأثيراً قوياً (تهدف القصة أن تقول لنا أن المظاهر خادعة ، فربما يسلك الارستقراطيون أحياناً سلوكاً غير انساني ، ولكن قلوبهم طيبة ، ولهم آدابهم الراقية) .

ترضى بيلا بتقبيل الغول وتقبله زوجاً ، فيتحول الغول فجأة الى أمير بهي الطلعة . ويفهم القارىء من السياق أن الغول قد حلت عليه اللعنة بأن يبقى في صورته الحيوانية ، حتى ترضى عذراء جميلة بقبوله زوجاً . تتدخل الجنية أو الحورية الطيبة في مجرى الأحداث ، وتجازي الجميلة أفضل جزاء ، لأنها قدمت الفضيلة على العقل والجمال ، وتعاقب أخواتها شر عقاب لغرورهن وعصيانهن واسرافهن وكسلهن ، فتسحرهن تماثيل منصوبة أمام قصر جميلة .

هو تحذير إذن للبورجوازية الصاعدة ـ الوصولية ، التي تسعى حسب رأي الطبقة الحاكمة الى تجاوز المكانة المخصصة لها في المجتمع ، ولا تريد أن تكبح جماح طموحها .» .

تفقد القصة من خلال تلك الصياغة كل أوجه الشبه بالحكاية الأصلية ، وتتحول الحكاية الخرافية الشعبية المبنية على الأسطورة الى قصة كتبت للتأثير على عملية التكييف الاجتماعي للأطفال والنشء لصالح التصورات القيمية للفئات الحاكمة .

لم يسأل «زايبس» في مبحثه : لماذا اختيرت احدى الحكايات الخرافية كمنطلق أو أداة لقصة تعليمية من هذا النوع . كان ممكناً على سبيل المثال أن تكتب كل من «مدام دى فيينيف» و «مدام لو برنس دى بومون» قصة من إبداعها ، تلقن من خلالها الأطفال والنشء ما تراه من اخلاقيات مستحبة ، بدلاً من الاستناد الى احدى الحكايات الخرافية الشعبية . يبدو لي أن اشارة زايبس الى انتشار حكايات الحوريات كبدعة من بدع ذلك العصر ، لا تجيب إلّا الى إجابة جزئية على السؤال . هل كان السبب حقيقة هو الوضوح الكامل للرسالة الايديولوجية من خلال هذه الصياغة ؟ أم هناك أسباب أخرى أدت الى أن تصبح حكايات الحوريات موضة العصر وهذا المجتمع على وجه التحديد ؟

تتبع «جاك زايبس» في أحد كتبه المنشورة عام ١٩٨٢ التعديلات التي حدثت في مادة احدى الحكايات الخرافية («ذات الرداء الأحمر» Rotkäppchen) في عصور مختلفة ، وفي بلاد ونظم اجتماعية مختلفة . وتمكن من أن يبين عن طريق هذه المادة ، كيف تتعاقب مراحل التعديل «للموتيف» سواء في التراث المروى شفاهة أو في التراث الأدبي المدوّن .

يذهـــب «ديتر ريشتر و يوهانس ميركل» مذهباً آخر ، في محاولتهما توضيح آليات الخيال الدائمة الفعالية والتأثير في عملية تكوّن الحكاية الخرافية ثم تناقلها . يتساءل الباحثان عن القيمة الحقيقية لوجهة النظر الشائعة التي تدّعي تداخل «الحياة الأخرى مع الحياة الدنيا» في الحكاية الخرافية . أو بتعبير آخر : للحكاية الخرافية دائماً «صبغة دينية أو أسطورية» . يؤكد الاثنان أن الأوضاع التي بدأت منها الحكاية الخرافية الشعبية ـ أو الحكاية الخرافية الفنية التي لم تتغير كثيراً بعد تدوينها الكتابي ـ كانت دائماً أوضاعاً تتصل بالواقع . ومع توالي الأحداث في الحكاية يتغير العالم عن وضعه الواقعي المألوف «حتى يستطيع البطل أن يعيش في سعادة وهناء» . ليس «المعين ذو القوة السحرية» ـ الذي غالباً ما يظهر

في الحكاية الخرافية ـ سوى «الرغبات التي تحولت الى شخوص» . ويجيب الباحثان على تساؤلهما السابق قائلين : «ينحصر الجانب غير الواقعي في الحكاية الخرافية ـ أو ما يطلق عليه الجانب السحري ـ في الائتلاف الذي يتم بين نقطة بداية واقعية واجزاء متفرقة واقعية أيضاً . . . بما يحقق مساراً سعيداً للأحداث ، بشكل لا يمكن أن يقع حقيقة في حياة المستمع» . لهذا يجد «ريشتر وميركل» أوجهاً للتشابه بين آليات الخيال في الحكاية الخرافية الشعبية ونظرية الأحلام عند سيجموند فرويد . لقد فسّر فرويد تكّون الأحلام من خلال الانفعالات الغريزية التي لم يمكن التنفيس عنها في حالة اليقظة . لذا تستخدم أثناء الحلم أحداث مر بها الانسان في حالة اليقظة (ما يبقى عالقاً من أحداث اليوم) ، لتعويض ذلك النقص بشكل ما بعيداً عن الشعور .

أما الاختلاف بين الحكاية الخرافية وبين الحلم ، فينحصر في أن «الرغبة المتحققة من خلال الحكاية الخرافية» غالباً ما تكون لها «أسباب ملموسة تماماً» ، كما أنها تدخل شعور الانسان بشكل أكثر وضوحاً عنها في حالة الحلم . ويرفض الباحثان من جانب آخر منهج «يونج» في تفسير الحكاية الخرافية رفضاً قاطعاً ، وهو المنهج الذي يربط بدوره أيضاً بين الحكاية الخرافية وبين الحلم وإن اختلفت طريقته عن فرويد .

ويعتقد «ريشتر وميركل» أنه لا يمكن إدراك الحكايات الخرافية هكذا بكل بساطة ، باستخدام مصطلحات تفسير الأحلام ، لأن الحكاية الخرافية لا تنشأ من معايشات الفرد ووجهاته النفسية ، وإنما تستوعب في طياتها خبرات اجتماعية أعم ، كما أنها تدمج الرغبة المستهدفة بشكل أقوى في بُنى الواقع . وعلى الرغم من ذلك يرى الباحثان نوعاً من التشابه بين آليات الخيال في الحكاية الخرافية و«ملاحظات التحليل النفسي» حول النفس البشرية : «لا يمكن لنا على وجه الاطلاق أن نحدد التغيرات السعيدة الجوهرية التي تحدث

في الحكاية الخرافية الشعبية تحديداً مكانياً أو زمنياً . قد تشير تلك الجملة المشهورة : «كان يا ما كان» الى ماضي مبهم ، ربما أكثر سعادة من الحاضر ، كما قد تشير أيضاً الى مستقبل بعيد أفضل . على أي الأحوال فالحظ السعيد في الحكاية الخرافية هو لون من ألوان الحضور النفسي» .

لا ينبغي أن نغفل في هذا العرض التعريف الذي أورده **أوتو ف . جميلين** Otto F. Gmelin عام ١٩٧٢ في كتابه الاستفزازي «الشر يكمن في كتب الأطفال» Böses kommt aus Kinderbüchern .

يقول جميلين «ليست الحكايات الخرافية قصصاً خياليّة حرة ، ولكنها مثل كل البنى اللغوية ، تحتوي على ارشادات سلوكية لها شروطها التاريخية وضرورتها الاقتصادية ، موجهة للكبار والصغار على حد سواء . وهي تعكس أوضاعاً اجتماعية وأحوالاً أسرية محددة . بل أكثر من ذلك : الحكايات الخرافية هي تعليمات عمل صارمة ، تعبر عن ظروف تاريخية بعينها ، وعن نمط الانتاج الاقتصادي الخاص بهذه الظروف . أو أن هناك علاقة تبادل بينها وبين تلك الظروف وهذا النمط . وإزاء الحاضر فهي على الدوام غير صحيحة ، بمعنى أنها على الدوام ذات صبغة أيديولوجية» .

يتضح من التعريف السابق تأثر مفهوم جميلين للحكاية الخرافية بالتحليل النفسي ، ومحاولته ايجاد «تركيبة» من أفكار التحليل النفسي والأفكار المادية ـ الماركسية ، فهو حين يذكر أن الحكاية الخرافية «إملاء لتعليمات عمل» ، لا يمكن أن نفهم ذلك تماماً دون أن نستحضر في أذهاننا تلك العلاقة التي سبق ونبه إليها في عشرينات هذا القرن عدد من الباحثين الذين عملوا في المجال الحدّي Grenzbereich بين التحليل النفسي وبين الماركسية ، والتي خصص لها «يوهانيس ميركل» عام ١٩٧٤ مقالاً بعنوان خيال مغير للواقع أم **تعويض من خلال واقع خيـــالي** Wirklichkeit verändernde Phantasie oder Kompensation durch phantastische Wirklichkeiten .

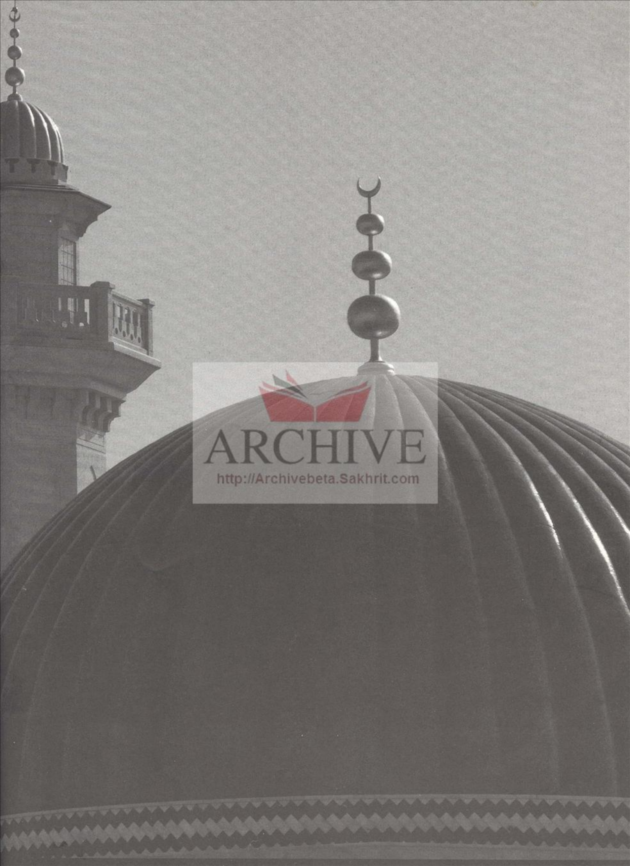
بشكل مبسط تدور تلك العلاقة حول ما يلي : لا ينبغي في مجتمع بورجوازي ـ رأسمالي أن تستهلك ثمار الانجاز المرتفع للعمل بالكامل ، بل يجب تخصيص جزء كبير منها للاستثمار . وهو ما يتطلب كبتاً للرغبات والغرائز . غير أن تراكم الرغبات والغرائز دون تنفيس قد يؤدي الى صرف الانتباه عن الأهمية القصوى لعملية الانتاج . ومن ثم كان من الضروري توجيه تلك الطاقة الغريزية المتراكمة الى أهداف اجتماعية أخرى نافعة ، أو إبعادها الى مسارات اجتماعية غير ضارة» .

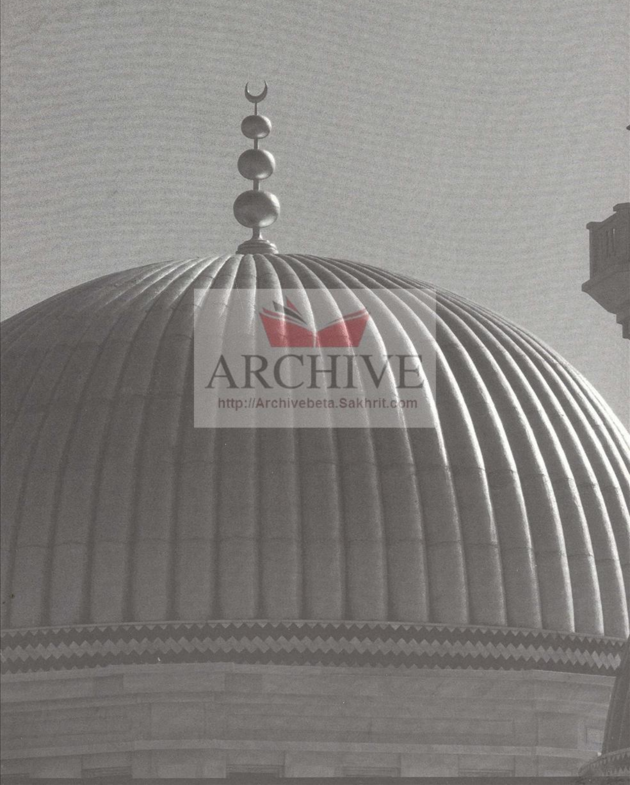
يعتبر هذا الاتجاه الواضح للبورجوازية في استخدام الحكاية الخرافية الشعبية ـ في صيغها المحورة كأدب أطفال ـ محاولة منها لايجاد «منافذ هرب خيالية عديمة الخطر للرغبات المكبوتة في عوالم الأحلام المرضية» ، أو لتعويد الانسان في مراحل عمره المبكرة على مثل هذه «الضروب الهروبية أو الحلول التعويضية» . على أن «الشرط الضروري هو أن تبدو تلك العوالم من الأحلام والحلول التعويضية منفصلة تماماً عن عالمنا الحقيقي بشكل لا يمكن تخطيه ، فينعدم بالتالي أي مصدر لامكانية تحقيقها في الواقع . ويقدم هذا المنظور ، أو بمعنى أصح ادراكنا للعلاقة بين التنازل عن الغرائز وعناء العمل وبين تحويل الغرائز المتراكمة دون تنفيس الى عوالم أحلام عديمة الخطر . أحد أسباب النجاح الجماهيري الواسع لكتب المؤلفين الخياليين من أمثال **ج . ر . ر . تولكين** J.R.R. Tolkien و **ميشائيل إنده** Michael Ende .

ختاماً تجب الاشارة الى مؤلف من مجال الحركة النسائية ، وإن كان يساعد على فتح آفاق جديدة تتجاوز النطاق الضيق لهذا المجال ، وهو كتاب **هايدا جوتنر ابينروت** Heide Göttner-Abenroth **الآلهة وبطلها الأسطوري** Die Göttin und ihr Heros ، ميونيخ ١٩٨٠ . تسعى الكاتبة ، في محاولتها وضع نظرية شاملة ودقيقة **للنظام الأمومي** Matriarchat أن تكشف النقاب عن الأصول الأمومية لمجموعات أساطير الآلهة اليونانية والمصرية والفارسية ـ الهندية القديمة وأساطير وسط وشمال أوربا . وهي تستعيد تصوير أسطورة آلهة النظام الأمومي المرتبطة بتوالي فصول السنة ودورة النبات ، والتي تحتل بؤرتها إلهة لها ثلاثة أشكال ، وتظهر ـ طبقاً لأوجه القمر وفصول السنة ـ على صورة صيادة شابة (الربيع) ، وامرأة بالغة لها مظهر الأمومة (الصيف) ، وعجوز هرمة (الشتاء) . تؤكد المؤلفة أنه «لم توجد (على وجه الاطلاق) آلهة ذكور في عالم النظام الأمومي» . أما «البطل الأسطوري» ، رفيق الالهة الأرضي الفاني وخليفتها ، فان الإلهـــة هي التي تبدعه في الربيع عندما تكون لها صورتها الشابة ثم تجعل منه ملكاً مقدساً . وفي الصيف تحتفل معه الالهـــة ذات المظهر الأمومي بعيد الأعياد ـ الزواج المقدس ـ الذي يزيد الأرض خصباً والبحار تدفقاً . ومع بداية الشتاء تضحي الإلهـــة العجوز بالبطل وتقوده الى العالم السفلي ، حيث يبعث منه في بداية العام التالي من جديد . يقهر البطل رمزياً من خلال تضحيته الاختيارية فناء الكون (فكرة البطولة الأسطورية) . وتكون الشمس ، التي تشرق ثم تغرب على الدوام مثله تماماً ، هي الرمز الذي يعبر عنه ، غير أنها لا تلعب في النظام الأمومي سوى دور ثانوي بالمقارنة بالقمر .

توضح هايدا جوتنر ـ ابينروت كيف حدث مع التطور التاريخي وسيطرة النظام الأبوي في أعقاب النظام الأمومي ، وتحت ضغط الأنساق السائدة التي وضعها الرجال ، أن تحولت بقايا أسطورة الإلهـــة ذات الأشكال الثلاثة الى حكاية خرافية . وتعرض للافتراض القائل بأن الحكاية الخرافية هي الشكل المبسط لأساطير الآلهـــة القديمة ، وتشير «الى أن الاتجاه يميل الآن الى وجهة النظر التي تقول أن الحكاية الخرافية هي أساطير آلهة متدنية . وهو اتجاه أؤيده تماماً ، حيث يمكن لنا أن نبين اختلاف الأنواع بين أساطير الآلهة والحكايات الخرافية من خلال عملية الانحدار الاجتماعي . لم ينشأ هذا الاختلاف لأن الشعب لم يكن قادراً على استيعاب البنى الأكثر تعقيداً لأسطورة الآلهة وللأسماء الأسطورية كما يدّعي البعض ، ولذا قام بتبسيط البنى وتنميط الشخوص ، ولكن الاختلاف قد حدث لأن أسطورة النظام الأمومي قد أصبحت في مجتمع أبوي بأديانه العقيديـة الكبرى رموزاً معادية ووثنية ، لا ينبغي أن يحيط بها غير العالمين . يكفينا لتجسيد هذا الموقف أن نسترجع للذاكرة ما حدث في أوربا القرون الوسطى من انتشار بطيء وصعب للكنيسة المسيحية على حساب الديانات القديمة المستوطنة ، والتي احتوت جميعها مبادىء وأركان من النظام الأمومي . بقيت رغم ذلك بعض التصورات القديمة عن النظام الأمومي ، دون اهتزاز ، لدى الفئات الاجتماعية الدنيا ولدى الجماعات التي تعيش على الأطراف الجغرافية ، حيث يتم تناقلها بشكل مستتر . فبدلاً من الحديث بالاسم عن الالهـــة الأم تذكر الأم فقط ، وبدلاً من الالهـــة الابنة أو الراهبة الأعظم أو ولية العرش يقال الأميرة ، وبدلاً من البطل الاسطوري يتحدث الناس عن البطل فحسب» .

لا يمكن لنا أن ننكر أن كثيراً من الحكايات الخرافية قد احتفظ بفلول من أساطير النظام الأمومي ، غير أن محاولة ارجاع كل الحكايات الخرافية لهذا المصدر فيه ، على ما نعتقد ، كثير من المبالغة . وبوجه عام فالمشكلة الأساسية لكل النظريات ، خاصة تلك التي تمتد بأبحاثها الى عصور ما قبل التاريخ أو العصور القديمة ، هي الاستناد المادي على عدد محدود نسبياً من الاكتشافات الأثرية ، لا يقدم الكثير منها إثباتاً واضحاً لشيء . ومن ناحية أخرى ، فليس من سبيل الى الاستدلال على الآثـــار الفولكلورية ، خاصة بسبب عملية التستر والتعمية التي سبق الاشارة اليها ، الا عن طريق الاستعانة بالحس والتخمين . ما نستطيع أن نقوله بشكل مؤكد هو أن المراحل الاجتماعية لعملية لعن ونفي وإبادة الجانب الأنثوي في التاريخ تظهر دائماً بوضوح في عصرنا الحالي ، وأن البحث العلمي للحكاية الخرافية في الوضع الذي يؤهله لكشف الستار عن تلك القضية ، ليساهم بقدر ما في تعميق وتوسيع الوعي من أجل التحرر من كثير من الأفكـــار والمسلمـــات .





في الأدب التونسي

الأديب التونسي **محمود المسعدي** من جيل رواد الأدب العربي الحديث ، من ذلك الجيل الذي نطلق عليه جيل القيم الثقافية و«الحنين الحضاري» ، أو فلنقل : جيل البحث عن الذات والكيان الذاتي بين التراث وبين حضارة العصر الغربية .

على أن المسعدي لم يحظ خارج بلاده بتلك الشهرة التي حظي بها رواد الأدب العربي الحديث ، ولذلك أسباب ، لعل أهمها اللغة والمحتوى ، فهما يتوجهان الى قلة من الخاصة ، ثم الحقبـة التي أبدع فيها أعماله الأدبية وشروط نشر هذه الأعمال ، واشتغال المسعدي بالحياة السياسية ، وانقطاعه عن الانتاج الأدبي .

اللغة هي مدخل المسعدي الى الابداع والى البحث عن الذات ، والابداع اللغوي ـ كما يذهب ـ هو في نفس الآن «عملية الخلق الوجودي ، أو الخلق الفكري ، أو الخلق الوجداني» («الحياة الثقافية» ، السنة السادسة ، ١٩٨١ ، العدد ١٣ ، ص ٥٩) . اللغة بمعنى آخر هي «المضمون الوجودي» ، ونستطيع القول إن مكان وزمان هذا المضمون الوجودي هو اللغة . والمضمون الوجودي هو اجتهاد في سبيل الرؤيا المتجددة . ويعبر المسعدي عن ذلك فيقول : «إن «اللفظة» و«العبارة» و«الأسلوب» لا تكون لباس الاكتشاف الفكري أو الوجداني والشعوري ، بل تكون دمه ولحمه» .

ينبغي أن نبعث الانسان فينا ، «اذا أردنا أن نبعث منزلتنا في الوجود كأمم وشعوب . واذا أردنا أن نبعث ثقافتنا وحضارتنا حتى نمكنها من منزلة ، ومن حرمة ، وتقدير من طرف الآخرين ، فينبغي ، حينئذ ، أن نسلك سبيل الجهاد لنبعث حياة جديدة ، فاذا نحن بعثنا هذا الانسان العربي الجديد ، نكون بعثنا ، في نفس الوقت ، اللغة العربية ، ولو أخذنا المسألة من ناحية أخرى ، اذا نحن بعثنا اللغة العربية البعث الصحيح في المعنى الذي بينته ، على أن تكون اللغة العربية هي الدم واللحم للمغامرة الوجودية التي يحياها الانسان . . . نكون أحيينا الانسان العربي . . . والعكس بالعكس» (المصدر السابق ، ص ٦١) .

محور أعمال المسعدي هو هذا **المضمون اللغوي الوجودي** . ومصادر هذه الرؤيا الابداعية الوجودية هي دون شك : الموقف الاستعماري وتدخل الفرنسية في تونس ودول المغرب العربي ، وتهديدها بل تهميشها للعربية ، وبالتالي للحضارة العربية ، ثم نشأة المسعدي الدينية وتربيته «على أنغام القرآن وترجيع الحديث» ، وتفتحه على الفكر الوجودي الفرنسي ، وأخيراً وليس آخراً : عوامل الكبت والسكون التي تسود المجتمع العربي التقليدي وضيق حيز الفكر والتعبير المتاح فيه . هذه العوامل في تداخلها وتفاعلها وجهت المسعدي ـ كما نذهب ـ هذه الوجهة اللغوية التأملية أو هذه الوجهة الذاتية الوجودية .

لغة المسعدي لغة مختارة تميل الى العبارة النادرة ، وهي لغة ذات ايقاع يتراوح بين الشدة والانفراج ، تنحو منحى لغة القرآن والحديث ، روحها المجاز ، والخيال والانفعال . . . ويغلب عليها التجريد .

ألّف المسعدي أعماله الرئيسية ما بين عامي ١٩٣٩ و١٩٤٥ ، وهي :

السد ، نشرت أولاً عام ١٩٥٥ .

حدث أبو هريرة قال . . . نشرت أجزاء منه ما بين عام ١٩٤٤ وعام ١٩٥٦ ونشر كاملاً عام ١٩٧٣ .

مولد النسيان نشر تباعاً في «مجلة المباحث» عام ١٩٤٥ وفي صورة كتاب عام ١٩٤٧ .

ونشر المسعدي بعض حوارياته أو تأملاته القصصية القصيرة على فترات متباعدة فنشر في مجلة «المباحث» : «السندباد والطهارة» (اكتوبر ١٩٤٧) .

ومن مؤلفات المسعدي التي تجدر الاشارة اليها « . . . تأصيلاً لكيان» (١٩٧٩) ويضم مجموعة من مقالاته في الأدب والثقافة والاجتماع وبعض افتتاحيات مجلة «المباحث» التي أشرف علي اصدارها .

ومن البين أن اشتغال المسعدي بالتدريس وشؤون التعليم والثقافة ثم اشتغاله بالسياسة قد حدّ من انتاجه الأدبي .

وقبل أن نتطرق الى مضمون أعماله نورد بايجاز شديد قصة حياته والمؤثرات التي خضع لها في مرحلة التكوين .

ولد محمود المسعدي بتازركة بشمال تونس عام ١٩١١ وتلقى تعليمه أولاً في كتاب القرية حيث حفظ القرآن ثم درس بالمعهد الصادقي وسافر الى فرنسا حيث درس اللغة والأدب العربي بجامعة السوربون ، وبعد عودته عام ١٩٣٦ اشتغل مدرساً في الثانوي ثم بالمعهد الصادقي من عام ١٩٣٨ الى عام ١٩٤٨ ، ثم عيّن مديراً للتعليم الثانوي في وزارة المعارف من عام ١٩٥٥ الى عام ١٩٥٨ ، وتولى بعد الاستقلال وزارة التربية القومية من عام ١٩٥٨ الى عام ١٩٦٨ وفيما بعد وزارة الشؤون الثقافية .

وينتمي المسعدي الى الحزب الدستوري التونسي منذ تأسيسه عام

١٩٣٨ ، وقد انتخب عضواً في مجلس الأمة عام ١٩٥٥ ، ومنذ سنوات يرأس مجلس الأمة التونسي .

من المؤثرات الرئيسية في تكوين المسعدي مؤلفات «بودلير» و«بول فاليري» و«أندريه جيد» و «أندرى مالرو» و«سانت اكسوبرى» و«جان بول سارتر» و«جان جيرودو» وثم «شكسبير» و«دستويفسكي» و «إبسن» و«دى أونامونو» . . . والى جانب هؤلاء فقد درس إعلام الفكر العربي الفلسفي مثل أبي العلاء المعري وأبي حيان التوحيدي والغزالي وعمر الخيام . . . وهؤلاء كما يقول المسعدي يندرجون تحت مفهوم الوجودية بمعناها الانساني الواسع . . ويرى المسعدي أن الوجودية مذهب عريق في الأدب والفلسفة نستطيع أن نلخص فيه جماع قصة الانسان وما يستنبطه أو يستوحيه من وجدانه ونفسه ومن فكره وما هو فوق هذا الفكر . وتحت مفهوم الوجودية هذا يدرج المسعدي على سبيل المثال «مآسي» يوربيدس ، ودراما اسخيلوس «بروميثيوس في الأصفاد» وأعمال شكسبير ورباعيات الخيام الخ . . .

الوجودية بهذا المعنى هي مغامرة الوجود الانساني وصراعه من أجل أن يكون أو لا يكون ـ الوجودية «هي مشكلة الوجود ومصير الانسان ومنزلته من الكون وسلوكه في الحياة ومآله بعد الحياة» (ملحقات مسرحية «السد» طبعة ، تونس ١٩٧٤ ، ص ٢٥٧ — ٢٦٣) .

وبهذا المعني نستطيع أن ننظر إليّ مؤلفات المسعدي الأدبية باعتبارها اجتهادات وجودية بحثاً عن الكيان الذاتي بين الشرق والغرب . ولا شك أن هذه الاجتهادات تعكس طوراً من أطوار الثقافة العربية في مرحلة الانتقال الأول من المجتمع العربي التقليدي الى المجتمع الحديث .

لم تكن مرحلة الانتقال هذه هينة أو يسيرة ، ودون شك فان انكباب المثقفين على الثقافة وبحثهم عن الحلول الثقافية والأدبية والوجدانية ، وضآلة مفاهيمهم الاجتماعية ، وغلبة التوجهات الفردية عليهم ، مرجعها شروط مرحلة التكوين في المجتمع التقليدي ، وصعود هذا الجيل من خلال العلم والثقافة .

ويجمل محمود المسعدي من وجهته هذه القضية حين يسترجع مرحلة التكوين هذه فيقول :

«في ذلك العهد كان أباؤنا في الجملة يرون «كفار» الغرب باختراعاتهم وعلومهم وآلاتهم يتعالون الى السماء ، وفي ذلك من الكفر ما أشارت اليه الآيات القرآنية عن فرعون ، كانوا يظنون أن هذه الحضارة الغربية وهذه القوة المادية وكل ما يأتينا من الغرب ليست الا مظاهر للكفر وللعناد ، ويعتقدون على غرار تصور «دوستويفسكي» أن خير الايمان ما يكون إذعاناً واستسلاماً للأقدار ورضى بمشيئة الله» . («تأصيلاً لكيان» ، ص ٧٨) .

«. . . إن الجيل الذي انتسب أنا اليه قد بذل من الاجتهاد في الرأي والسعي الى استجلاء حقيقة منزلة الانسان ورسالته في الكون كما يتصورها الاسلام ، ما مكننا من أن نكتشف فيما بعد ، أن في عقيدتنا الدينية وفي تراثنا الفكري الاسلامي . . . ما يفرض أن يكون الانسان مسؤولاً ، وأن يكون خالقاً مبدعاً منشئاً ، وإلا كان مسلماً ناقص الايمان بالله . . .

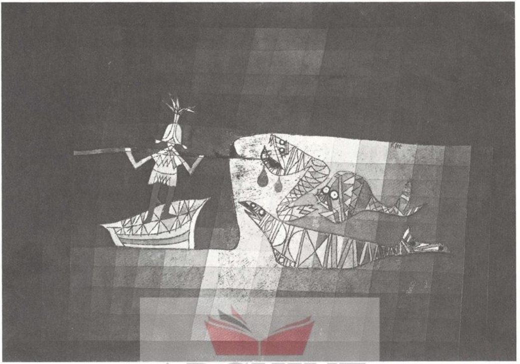
ولا يكون الانسان خليفة الله في الأرض إلا إذا أظهر قدرته على الخلق بواسطة ما سماه الله (العمل الصالح) الذي منه اصلاح المنزلة البشرية ، وخلق ما لا تنفك به منزلة الانسان ترتفع دوماً درجة فدرجة الى ما لا نهاية له على كر العصور . . .» («تأصيلاً لكيان» ص ٧٨/٧٩) .

من العسير أن نحدد بوضوح الجنس الأدبي لأعمال محمود المسعدي وربما كان الأصح أن نسميها حواريات فلسفية ومقالات أو تأملات قصصية ، وقد لا يحتاج الى بيان أن المسعدي كالكثير من أبناء جيله حين وضع هذه الأعمال لم تشغله قضية الأنواع الأدبية ، ولم يدر بخلده أن يلتزم بقواعد أو قيود جنس أدبي بعينه ، وإنما اجتهد أن يتعمق لغة الابداع الأدبي كمغامرة وجودية ، كاجتهاد ، أو جهاد ، أو كما يقول في مقدمة «حدث أبو هريره» قال : «وإن كلّ كيان لجهد وكسب منحوت» («أبو هريرة» ص ١٢) الهدف هو التعبير عن «المغامرة الانسانية على مدى الحياة الفردية» ، ومن خلال ذلك التعبير عن الكيان الحضاري الذاتي . وهذا المدخل هو الذي يحدد أسلوب الكتابة والشكل الأدبي .

وتبدو حدود هذا المنهج حين نتأمل فكرة الزمان والمكان في أعمال المسعدي . فالأحداث التي تصادفنا في أعماله لا تنتمي الى زمان أو مكان بعينه ، وانما زمانها ومكانها هو النفس الانسانية واللغة . وعلى الرغم من أن المسعدي يناهض فكرة الوجود الانساني المجرد عن الزمان والمكان في حديثه عن الثقافة والأدب ، الا أنه في أعماله الأدبية يعبر عن هذا المطلب فحسب ، ولا يقتضي به .

ويوضح الاقتباس التالي هذا التناقض ، يوضح أن مفهوم المكان والزمان كما يتحدث عنه المسعدي انما هو مفهوم ذاتي باطني أكثر منه مكان جغرافي أو زمان تاريخي ، يقول المسعدي في محاضرة له :

«وهنا أريد أن أنبهكم الى أن من المشاكل المزمنة في أدبنا العربي ، وثقافتنا العربية ، أننا حتى عهدنا هذا لم نستطع أن ندمج البعد الزماني في تصورنا للحياة بصفة عامة ، وبالأخص في تصورنا للكيان الانساني ، سواء في مستوى الفرد أو مستوى الجماعات . لم نستطع الى حد الآن أن نتخلص من تصور ورثناه عن القرون الوسطى ، هو تصورنا للكيان الانساني وللحياة البشرية مجردين عن كل تطور زمني وعن كل تدرج تاريخي ، أي أننا لم نهتد الى أن الكينونة لا تتحقق بل لا يمكن أن تتحقق بدون ديمومة وصيرورة .



بول كليه ، السندباد .

فالبعد التاريخي أو البعد الزمني للكينونة الفردية وللكينونة الجماعية مفهوم لا بد لنا من أن نوطن أنفسنا على ادماجه في تفكيرنا وشعورنا وتصورنا للوجود . . . » (« تأصيلاً لكيان » ص ٨٢ / ٨٣) .

حين نتأمل مؤلفات المسعدي الأدبية من « السد » حتى « مولد النسيان » نجد أنها تدور حول قيمة أساسية : ألا وهي ضرورة « الخلق » و« الاجتهاد » ، على الرغم من وعي الانسان أن « الخلق » و« الاجتهاد » هو أيضاً تطاول وعقوق وطريق وعر محفوف بالمخاطر والعذابات ، ولكنه طريق الوجود ، طريق « النجاة من العجز والحد والفناء » . على أن الرغبة في مواقعة الحياة وفي « القدرة والخلق » يشوبها أو يمتزج بها على الدوام عند المسعدي الحنين الى الصفاء و« الطهارة » والخلاص ، أو قل الى التحليق في آفاق أخرى غير آفاق هذه الحياة في محدوديتها وقصورها . وهذه هي جدلية الصراع الوجودي الروحي . بعيداً عن الأطر والتكوينات الاجتماعية .

(ناجي نجيب)

رموز وفضاء في فن العمارة العربي

السوق ـ الجامع ـ الحمام ـ المزار

عرض : منصف الوهايبي

تذهب الباحثة الاجتماعية التونسية تراكي زناد الى أن المدينة العربية الاسلامية هي الأولى التي جسدت مفهوم المدينة كمكان للقاء والتعارف ، وهذا المفهوم ليس غريباً عن بنية المجتمع العربي قبل الاسلام ، فقد عرف هذا المجتمع الأسواق الموسمية التي يلتقي فيها أفراد من قبائل مختلفة ، ليس لمجرد التبادل التجاري فحسب ، وإنما للتبادل بمفهومه الأعمق والأشمل ، أي التبادل الثقافي . ويكفي أن نذكر في هذا السياق سوق عكاظ ، حيث كان يلتقي شعراء العرب ، ويلقون أشعارهم ويتغنون بأمجاد قبائلهم . ولعل هذا ما يفسر أن أصل كلمة «سوق» يعني وظيفة التبادل التجاري ومكان التبادل (دائرة المعارف الاسلامية ص ٥٣١) .

وقد حافظ الاسلام على هذه الخصوصية ، أي على وظيفة السوق بعد أن وضع لها شروطاً وقوانين ، وبينما كان نظام المنافسة الحرة الذي يقضي بألاّ تقيد الدولة حرية الصناعة والتجارة ، متجلياً في أوربا من خلال اتحادات الحرفاء والسماسرة ، أي من خلال «الحرفية» ، تلك النظرية الاقتصادية الاجتماعية التي تقول بايجاد مؤسسات حرفية نقابية تخول سلطات اقتصادية واجتماعية وسياسية ، كان الاسلام في نفس الفترة قد ألغى ذلك من المدن ، فمنع الربا وحدد شروط البيع والشراء .

وحدة المكان ، كما توضح السيدة تراكي زناد ، تفضي الى وحدة المجموعة وتحقق وحدة العقيدة .

ان المدينة العربية الاسلامية هي بالضرورة مكان لقاء ، وهذا ما يفسّر الى حد كبير غياب الميادين والساحات العمومية في هذا الصنف من المدن ، بل إن هذه الكلمة لا وجود لها أصلاً في العربية القديمة . وفيما عرفت المدينة اليونانية ما يسمّى بـ Lagora أي مكان الاجتماع حيث يلتقي السكان في هذا الفضاء «الحر» وفيما احتفظت كل البلدان اللاتينية بهذا الفضاء الذي كانت له أسماء مختلفة مثل La Plaza - La campo - La Pizza - La Grande Place . فان المدينة العربية الاسلامية لم تشعر بالحاجة الى تحديد «فضاء فارغ» في صلبها بغرض التخاطب والتواصل ، ذلك أن هذه الوظيفة كانت تقوم بها كل المؤسسات الحضرية في مستوى المكان والموقع .

لكن كانت هناك ساحات تسمّى واحدتها «رحبة» ، وهي مخصصة للمبادلات الاقتصادية بين المدينة والريف «مثل رحبة الخيول» و«رحبة الغنم» . . . ، وفيما عرفت مدن الغرب التاريخية أماكن محددة خاصة باللعب واللهو ، يلتجيء اليها السكان بعد العمل حيث أفضى ذلك الى أن يكون المشهد المسرحي معبراً عن متعة اللقاءات أو عن حدّة المواجهة بين الأفراد بسبب التجمع الحضري ، وهي ما يعني اقتران المتعة بالعدوانية ، ويؤكد أن اللهو والمشهد العموميين كانا تقليداً وعرفاً داخل التقاليد والأعراف ، وأن المدينة الغربية بتوفر هذه الأماكن الخصوصية كانت تحدّ من التوترات والمواجهات . إن المدينة العربية الاسلامية بادانتها لنظام المزاحمة الحرة وبتحكيمها للقرآن والسنّة في القيم الخُلُقية ، تكون قد وفرت على الفرد تحمل ومكابدة التناقضات والتوترات التي يمكن أن تفرزها الحياة مع الجماعة ، فيستطيع بذلك أن ينكب على حياته الخاصة ، على سريرته ، وعلى عالمه الداخلي ، فيضع فيه كل طاقاته وأحلامه ، وهو ما يعني أن الفضاء الخاص يهيمن على الفضاء العام .

واذا وضعنا في الاعتبار اقتران «الزمني» «بالروحاني» في الحضارة العربية الاسلامية ، فان المدينة هي الحيز الذي تتجسد فيه هذه الخصوصية ، والفضاء الخاص هو الواصل بين الروحاني والاجتماعي .

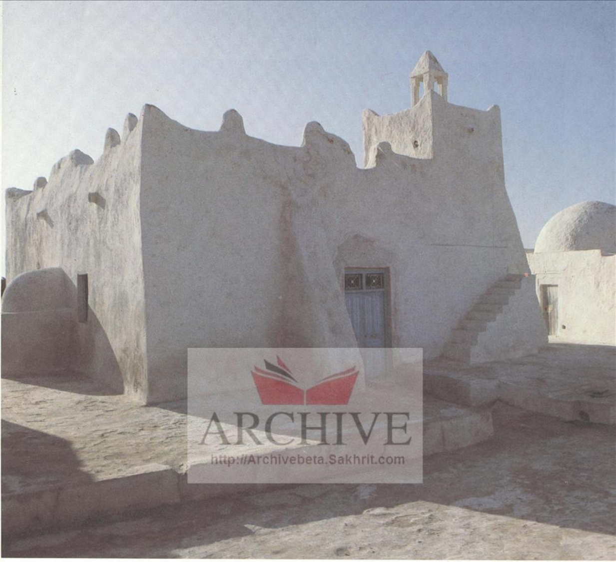
من هذا المنطلق نستطيع أن نقول إن المسجد أو الجامع يعني التجميع والضم والاحتواء والانعزال ، أي أنه يدلّ على الاحتشاد ، ولكن يشير أيضاً الى الموضع والفضاء ، كما يعني الالتصاق بالأرض والخضوع للذات الالهيـــة .

إن هذا التفسير يدل على أفعال ومواقف محددة : التجمع والصلاة في هيئة خاصة وفي موضع معين . . .
هكذا يقترن الحسي بالديني بالحيزي . .

أما المكان العمومي وأما المقام أو الزاوية فيعني المكان المنعزل ، ولكن يعني أيضاً مكان التظاهرات الجماعية والاعتقادات التي يمتزج فيها عادة السحري بالروحاني ، وتبقى السوق ، كما ذكرنا تدل على الوظيفة ومكانها «وظيفة التبادل ومكان التبادل» .

وهكذا فان كل فضاء عام في الحضارة العربية الاسلامية ، يبعث من خلال وظيفته ونفعيته نظرية في الهندسة وصناعة الرياش تقول بأن جمال الشكل هو نتيجة لتوافق البناء أو الأثاث ، مع ما يؤديه من نفع لمستعمليه (أنظر «المنهل» ص ٤٥٣) عن التبادل

جامع سيدي عقبه ، بني عام ٦٧٢ م في القيروان . ، ويعتبر بهذا أقدم جامع في المغرب العربي . بنيت مئذنة الجامع في العصر الأموي ما بين عام ٧٢٤ و ٧٢٧ .



△
مزار في جربة . عن مجلد «المغرب» ، دار نشر بروكمان ، ميونيخ .

جدار من الفسيفساء . زاوية سيدي صحب في القيروان . ◁

الذي ينبغي أن يتم في صلب الوحدة العمرانية ، أي عن عنصر المشاركة ووحدة الشعور والتقارب من خلال التجهيزات العمرانية المشتركة ، كما يبحث في رأي البعض ـ وهو رأي لا يخلو من طرفة ـ عن الديمقراطية التي ينبغي أن تتحقق في صلب الجماعة . ويستند هؤلاء في تأويلهم هذا الى القول بأن ملء الأرض أو شغلها أفقياً يمكن أن يرمز الى فعل المساواة .

إن ملء الزمن والفضاء بالممارسة ، هو بالضرورة نتاج ثقافي ، فالحمام مثلاً وهو مرفق أساسي في المدينة العربية الاسلامية يؤكد منزلة الجسد البشري في الاسلام و«يختزل» عبر تلك الجدلية بين الحار والبارد ، بين الجاف والبليل ، بين العاري والمكسو جدلية أعمق بين الحسي والمقدس بين المادي والروحاني .

وأما الزاوية «مقام الـولي» فتجسد القطيعة مع الفضاء الدنيوي ، و«تؤسس» زمنها الخاص . وقد كتب «وينبرجر» عن الاحتفالية في المقامات والزوايا ، فلاحظ كيف أن الزمن يضيق ويتجدد ، يحيا ويموت «مع العلم أن لكل مقام يوماً مخصصاً في الأسبوع تتم فيه **الزيارة** ، ففي تونس مثلاً يزور الرجال مقام الولي الشاذلي يوم الجمعة والسنة يوم الخميس بعد الزوال» .


بسم الله الرحمن الرحيم

شربـــل داغـــر

نجا المهداوي

من التجارب المغربيـــة في الأصوليـــة التجريبيـــة

يستلهم نجا المهداوي التراث الحضاري العربي ـ الاسلامي أو التراث المحلي ويصيغة وفق تقنيات حديثة . ويعود الى الحرف العربي ليبعثه من جديد ويطلقه على دروب جديدة في التعبير .

نجا المهداوي (٤٨ عاماً) فنان حروفي لكن حروفه بكماء . لا يعود الى الحرف بل الى مجزوئه والى كسور العبارة . يستكشف اللغة قبل أن تتخذ شكلها ، حين كانت تشبه الألف الميم والباء النون . لوحته غابة لغوية دون حرف واحد . نستكشف معه جمالية الحرف العربي ، دون معنى الحرف المقدس أو القيّم .

موج من الكتابة . كتابة من الموج .

بحر من حبر . حبر من حبرٍ .

البحر لغة ، موجته كتابة ، ورذاذه المتناثر حروف منغلقة . اللغة مثل البحر دهرية وراهنة ، ثابتة ومتبدلة . تسبح في الماء ، وتكتب بالحروف .

نجا المهداوي يعوم في ماء اللغة مثل سمكة في البحر . أية ألفة قديمة ! يقول المهداوي : **أعود في فني الى التراث بالطبع ، ولكن لأخرج منه ، والا فانني سأموت فيه .**

«أكتب دون أن أكتب ، صفحات تلو صفحات ، كما لو أنني أعي الحالة التي أنطلق فيها ، التي أندفع فيها ، كما في لعبة مجنونة ، أكون الشاهد فيها على حركاتي ، حيث يمكنني مراقبة نفسي بنفسي والضياع في واحد معـــاً» .

أليست هذه يقظة المنتشي ؟ هل يعرف الشاعر تماماً ما يكتبه حين يكتبه ؟

إلا أن نجا المهداوي لا ينتظر «الحالة» ، مثلما ننتظر «الالهام» . . . عبثاً ، بل يبادرها ، يناوشها ، ينازلها . اللعبة مجنونة ، نجا المهداوي يحاولها يومياً ، دون ملل ، دون تردد ، مثل الصياد . من يدري ؟

«قد أعمل في اليوم الواحد أكثر من ١٣ ساعة . أعمل بصورة مستمرة ، مكدة ومجدة . أنا أبحث دائماً : قد أصل الى نقطة خاطئة ، أو الى كشف موفق ، ـ أتقدم أو أتراجع . صورة عملي الفني لا أعرفها مسبقاً ، بل أتوصل اليها» .

نجا المهداوي باحث فني ، بانكباب ومثابرة لا يعرفها الحرفيون . انه فنان اختباري ، لا صاحب رؤيا . لا يتبين ما يريد قوله إلا في تدافعات التجربة ، في تجدد الخبرة . كل تجربة قديمة وجديدة في آن معاً ، أولى وأخيرة ، ممكنة ونهائية .

تتعدد الصفحات ، تتنوع نقاط الحبر ، لكن القصد لا يتغير : «استكشاف طاقات الحرف (العربي) التشكيلية . لم يبق المهداوي سطحاً تصويرياً واحداً إلا ووقع عليه تشكيلاته الحروفية . جرب الورق والقماش والمعادن ، حتى عظم الابل لم يسلم من تخطيطاته .

فن نجا المهداوي خدعة بصرية . خدعة بصرية جميلة . لا يجوز إذن أن نكتفي بأثر النظرة الأولى الى لوحاته ومحفوراته ، لأنها خادعة ومضللة .

أوقف نجا المهداوي اللغة العربية عن الابلاغ وجعل الحرف «أبكم» . لم يضع كاتماً للصوت فوق الحروف ، بل عاد إليها في مهد الطفولة ، في طور التكون ، حين كانت عصية على الكلام ، على نطق أصوات معينة . عاد إليها في مهد الشكل ، حين لم تكن الألفاً أول الحروف وأعظمها .

عاد الى مجزوء الحرف وكسور العبارة ، فعرف ترددات الشكل وقابلياته وعرف أيضاً أن نظامها الترتيبي يخضع لنظام شكلي أيضاً ، غرافيكي اساساً . ولكن ألا تشبه الميم الألف فيما لو اقتطفنا الجزء الأعلى من هذا الحرف ؟ ألا تشبه الجيم العين فيما لو اقتطفنا الجزئين العلويين لهذين الحرفين ؟ أليست الأبجدية العربية عبارة عن خط مستقيم وقوس ؟ ألا نجد في هاتين الوحدتين أساس الخط العربي في خطوطه ذات الزوايا الهندسية أو الدائرية المائلة والمنسابة ، وأساس الزخرفة العربية مع الدائرة والمربع ، وأساس المعمار العربي مع القوس والرمي ؟

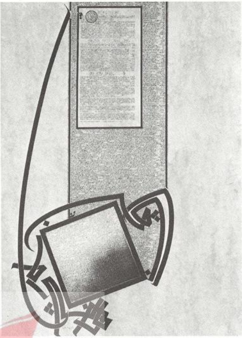
كأني به يريد أن يتعرف على شكل الشكل ، حين كان طاقة خلّاقة : «الحرف عندي مادة حية ، أصوغ منها ما أشاء ، كما أشاء» . يقول لنا ذلك ، كما يتحدث النحات عن حجره المفضل والخزّاف عن التراب الصلصالي .

لا حرف ، بل مجزوء الحرف : تتبين ، هنا ، طرفاً من حرف ، دون أن تعرف تماماً اذا كان هذا الحرف يعود الى الغين أو الخاء ؛ وهنا تتبين طرفاً من حرف آخر ، دون أن تعرف تماما اذا كان هذا الحرف يعود الى الجزء الثاني من الشين أو الى الجزء الثاني من السين أو الى الثاء دون نقاطها . . . سلسلة لا تنتهي من مجزوء الحرف العربي بأقلامه العديدة .

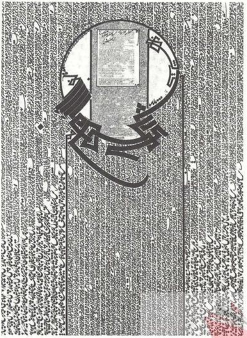
وفي أعمال أخرى نتبين الحرف العربي واضحاً ، جلياً ، دون أي تكسير له أو اختزال ، دون أي التباس أو ريبة في الحاق هذا المجزوء الحرفي بهذا الحرف أو ذاك ؛ ولكن دون أن يؤلف تتابع الحروف البينة والمكتملة كلمة ذات معنى . الحرف موجود ، إذن ، في بعض الأعمال ، ولكن دون أن يفيد أي معنى مطلقاً .

يستدعي المهداوي الحرف العربي لقيمته التشكيلية البحتة ، ويسعى من خلال التكوينات التي يبتكرها أن يحاكي الشكل الايقاعي للنصوص المكتوبة أو لتحف الخط العربي . الايقاع : هذا ما احتفظ به المهداوي من اللغة كشكل ، وكمعنى أيضاً ، مثلما يعطي موج البحر للبحر معناه ، صوته ورمزه .

نجا المهداوي لا يهتم بالمعنى ، بالابلاغ ، يقطع الصلة بتاريخ عريق من



نجا المهداوي ، كتابة على الرق .



نجا المهداوي ، كتابة على الرق .

صورتا الصفحتين ٧٠ و ٧١ ، نجا المهداوي ، خط على الرق الأصيل . ◁

التوصيل كان يؤدي فيه الحرف رسالة ومعنى بيّناً ، منذ أقدم العصور حتى أيامنا هذه . فالحضارات الرافدينية والفرعونية عرفت الكتابة في التماثيل والصور كدلالات تأويلية ، بأشكالها المسمارية والهيروغليفية . وجد الخط العربي في هذه الكتابات البعيدة جذوراً غير مباشرة ، ولكن أكيدة ؛ وبلّغ دائماً معان سامية أو قيمة .

هذا ما تقوم به أيضاً الحروفية العربية الحديثة : ايثيل عدنان ، ضياء العزاوي ، رشيد القريشي ، سمير سلامة ، صخر نرزات يعودون الى القصيدة العربية الحديثة (أو القديمة ، مع العزاوي) ، الى نصوصها الأكثر إبلاغاً (بدر شاكر السياب ، نزار قباني ، محمود درويش . . . حتى المعلّقات) . المعنى ، دائمـــاً المعنى !

نجا المهداوي يخرج عن مألوف طريقة عريقة في الاداء ، والتوصيل ، حين يجرد الحرف من أية وظيفة ، غير الوظيفة الغرافيكية ـ التشكيلية ، وحدها دون غيرها . يبتعد بطريقة قطعية ، تجعل بعض لوحاته جافة ، عقلانية ، مهندسة جداً ، كأنها تمارين واختبارات ذهنية وعملية . «علينا أن نكتشف فعلاً ، لا بالقول ، طاقات الحرف العربي التشكيلية . علينا أن نفتح له مسالك جديدة للتعبير . لغتنا تصلح بتكوينا الشكلي لمثل هذه الاختبارات ، بعكس غيرها من اللغات المنحدرة من اللاتينية مثلاً» .

لوحته لغة دون كلمة واحدة . لوحته نسق لغوي دون حرف واحد . تخطيطاته الحروفية بكماء لكنها تنتظم وفق خطر القراءة . نجا المهداوي يتخذ بذلك مكاناً لوحده في مسار التجربة الحروفية . مكان على حدة ، يقع بين تجربتي سعيد عقل وحسين ماضي اللبنانيين في الحروفية ، أي بين العفوية الثلقائية عند الأول ، والاختبار الذهني لتوليد تشكيلات جديدة من الحرف العربي عند الثاني .





حسونة المصباحي

الوحش والطائر

قصة

ثمة أحلام شبيهة بالكتابة
وهناك كتابات كثيرة شبيهة بالحلم

امبرتو اكو : «اسم الوردة»

ذلك الحلم الغريب كان بداية كل ما حدث !

ما كنت أتصور أن أصبح في بضع ساعات غير الذي كنت. ثلاثون سنة أمضيتها كلها في تلك المدينة الكئيبة ، وأبداً لم أبتعد عنها كيلومتراً ، حتى أصبحت أشعر بها فوق جسدي ، كما لو كانت بدلة سجين . ما كنت أتصور أن تتغير حياتي فجأة ، وبمثل تلك السرعة . فأنا منذ زمن طويل قد قتلت في نفسي الطموح والحلم والأمل وكل شيء ، وأصبحت كمن يعيش خارج ذاته ، أو كمن أجبر على السفر الى حيث لا يدري . وكنت أسير أحياناً وسط الجموع في الصباحات الكئيبة ، وأتأملها ، وأتأمل نفسي ، ثم أتساءل : لماذا لم أكن شيئاً آخر غير هذا الجسد الذي أصبح هزيلاً وخاوياً في الثلاثين . ومع الأيام لم أعد أميّز بين الفرح والألم ، ولا بين السعادة والشقاء . استوى كل شيء ، وامتدت الحياة أمامي سهلاً مقفراً يفضي الى العدم . ومنذ زمن دربت نفسي على الأشياء التالية : أن أسلك نفس الطريق الى الوظيفة صباحاً ، ونفس الطريق من الحانة الى البيت مساء ، وأن أذهب مرة واحدة الى السينما ، وأن أرتاد نفس الحانة ـ حانة الزنوج ، وأن أنام مبكراً ليلة الاثنين ، وأن أذهب الى الحمام كل صباح أحد ، وألّا أفكر في الزواج ، لأن راتبي ينتهي دائماً في منتصف الشهر . وليس مهمّاً أن أتحدث عن طفولتي ، فهي أيضاً كانت خاوية وحزينة . كانت عائلتي تسكن قرب حارة اليهود في تلك المدينة العتيقة . وفي الشتاء حين تنزل الأمطار ، يقطر السقف ، وننحشر نحن الثلاثة ـ أبي وأمي وأنا ـ في ركن من الأركان ، ونظل هكذا حتى الصباح . كان أبي يعمل حمّالاً في الميناء ، ويعود سكران كل ليلة ، ويضرب أمي ضرباً مبرحاً حتى ينتفخ وجهها ، وتزرق عيناها ، ثم يرتمي على الفراش مثل عدل ثقيل ، ويأخذ في الشخير حتى الفجر . وأحياناً كان يشتد به الغضب فيضربني أنا أيضاً وهو يصرخ : «أنت أيها الكلب . طلعت مخنثاً مثل أخوالك .» ولم أكن أعرف أخوالي ، غير أن الضرب كان يجعلني أحبهم وأهفو الى معرفتهم . وكانت أمي اذا ما سألتها عنهم تدير رأسها ولا تجيب . وطول النهار كنت أجلس قرب النافذة الوحيدة ، أتأمل عربات الخضر تجرّها بغال رمادية كئيبة ، وبنات اليهود بأردافهن الثقيلة ، وحلاق الحي وهو يغازل امرأة تسكن الشقة المقابلة لبيتنا . وكان ريقي يسيل بغزارة حين أشم روائح الحمص ومرق سيقان البقر . وفي المدرسة كنت تلميذاً كسولاً ، وكان المعلم يضربني بقسوة ويقول لي يا رأس البغل . وكان التلاميذ يضحكون حتى تحمر وجوههم ، وفي الشارع يقرصون أذني ويقولون لي يا رأس الجحش . غير أني كنت أتحامل على نفسي آخر السنة ، وأنجح . حتى اذا ما بلغت السنة الرابعة الاعدادية لم أعد أطيق وطردت بسبب ضعفي الفادح في جميع المواد . واشتد المرض بأبي بعد ذلك ، وكان يبكي ويقول : «عذبتك يا حليمة» ، وحليمة هي أمي . وكانت حليمة ـ أمي تقول له وهي تبكي أيضاً : «لقد غفرت لك ، فلا تعذب نفسك» ، وماتا معاً تقريباً ، أبي في أواخر الخريف ، وأمي بعده بشهرين . وأخذت أنا ألهث في الشوارع بحثاً عن عمل . وبعد أشهر عثرت على وظيفة في البريد . وها أنا فيها منذ عشر سنوات . ثم حدث فجأة ما لم يكن يخطر على بالي أبداً .

حلمت أني ـ وأنا ممدد في مكان ما خارج المدينة ـ أن كل المجاري تتجه نحوي ، وتصب في جسدي . كل تلك المجاري الزرقاء والسوداء والصفراء المليئة بالفضلات ، وبالفئران ، والقطط الميتة ، وبالمأكولات الفاسدة ، والعلب والزجاجات المكسرة ، وغير ذلك . كلها راحت تتدفق بغزارة وقوة في داخلي ، ولم أتحرك أنا ، ولم يصبني اشمئزاز أو خوف . كنت أتأملها منبهراً ، وهي تلج جسدي . وشيئاً فشيئاً أخذت أستطيل وأستطيل ، وأتسع وأتسع ، حتى تحولت الى آفة من تلك الآفات السوداء التي يتحدث عنها الناس في الأساطير والخرافات . ونظرت حولي ، فاذا نصف المدينة كله تحت قدمي ، واذا البنايات الضخمة تبدو في حجم علب الكبريت ، واذا الناس والسيارات في حجم النمل . وتحركت خطوة واحدة فاذا البنايات تتهاوى ، واذا ذلك النمل يتدافع مجنوناً في جميع الاتجاهات . وتحركت خطوة ثانية ، فتهاوت بنايات أخرى ، وعمّت الفوضى ، واذا المدينة كلها في فزع ليس مثله فزع ، وخيّل إليّ أني أسمع أصواتاً ، وأنيناً ، وبكاء ، غير أن ذلك لم يثر فيّ ولو شيئاً قليلاً من الشفقة . وبقسوة الحاقد رحت أدوس ، وأحطم كل شيء ، وأنا أقهقه ملتذاً ومنتصراً . وفي لحظات قليلة كان أكثر من نصف المدينة قد تحوّل الى ركام ! وأعتقد أنهم أتوا بجيوش كثيرة للتصدّي الي اذ أني شاهدت وأنا أواصل سيري البطيء شرراً كثيراً

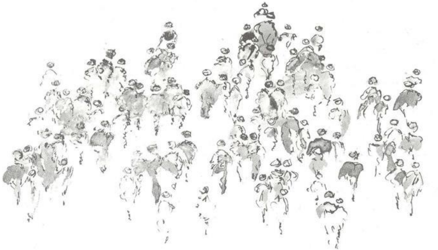
يتطاير في الفضاء . وعندما اقتربت من القصر الكبير الجاثم فوق الربوة ، أخذت عصافير حديدية تحوم فوقي ، وهي تئز مثل الذباب ، وتلقي شرراً غزيراً . ومددت يدي وأمسكت عدداً كبيراً منها . وكنت أعجنها بأصابعي ، حتى تتحول الى كتل صغيرة أكاد لا أشعر بها في كفي ، ثم ألقي بها على الأرض ، وأمضي في حال سبيلي . كان القصر الكبير جاثماً فوق الربوة في كبرياء ، وتأملته فاذا بي أراه صغيراً رغم حدائقه الشاسعة ، وأبوابه السبعة . وشاهدت حشداً من النمل يتدافع لحمايته ، وحوّمت فوقي تلك العصافير الحديدية بأعداد هائلة ، حتى انها حجبت السماء تماماً . وراح الشرر ينبعث من جميع الاتجاهات . غير أني لم أشعر بشيء ، ولا حتى بقرصة صغيرة . كان القصر الكبير بين قدمي تماماً وحين لامسته باصبع من أصابعي تبرّج مثل الرمانة الناضجة . ومن بين الشقوق رأيت سيد القصر مكوّماً من الرعب في مقعده الوثير . وبدا بشعاً مثل كل الحشرات التي لا ترى الشمس ، وانحنيت عليه حتى اقترب وجهه من وجهي . وعندئذ رأيته يبكي ، ويقول كلاماً غامضاً ، ويشير بيديه الى ذلك النمل المحتشد حول القصر . وأخذته بين أصابعي ، ورفعته . تأملته طويلاً ، وهو ينتفض فزعاً ، واستغربت أن يكون سيّد القصر على مثل تلك الحالة من الجبن والقبح . وكززت على أسناني من الغيظ ، ثم ضغطت عليه ، فتفتت جسده مثل الورق الجاف ، وتدفق منه دم أسود في لون القطران . وعندئذ أخذت مياه المجاري تخرج مني حمراء في لون الدم . ورحت أنخفض وأنخفض وأتضاءل وأتضاءل حتى استعدت حجمي الحقيقي .

وبعد ذلك تغيّر المشهد تماماً . ورأيت نفسي في أرض قاحلة لا شيء فيها غير الأحجار البنية والطيور الجوارح . وكان ثمة رجال شبه عراة مثل الهنود الحمر يضعون على رؤوسهم قبعات حديدية يقودونني في صمت . وأذكر أني كنت أشعر بالعطش والخوف ، غير أني كنت عاجزاً عن الكلام . وفجأة وجدت نفسي محاطاً بأناس شبه عراة هم أيضاً ، وكانوا يمسكون ببلطات ومداري وسكاكين ضخمة ، ويصرخون وعيونهم تتقد مثل الكلاب المصابة : « احرقوا الخائن . احرقوا الخائن !» . وكان صراخهم شبيهاً بنشيد وطني . وكانت هناك نار يرتفع لهيبها الى عنان السماء ، ودفعني الرجال ذوو القبعات الحديدية باتجاهها ، وعندئذ عاد الي صوتي ، فأخذت أصرخ وأصرخ وأصرخ .

حين استيقظت كنت على وشك البول في فراشي ، وريقي ناشف من العطش ، جريت الى المرحاض . وبعد ذلك أفرغت زجاجة ماء بكاملها في بطني . ثم جلست على الفراش وأخذت أفكر في ذلك الحلم الغريب ، وأصابني فزع شديد ، وقلت لا بدّ أن أرويه في الغد الى سالمة زميلتي في العمل ، فهي خبيرة بأمور الأحلام ، وهي الوحيدة التي أطمئن اليها ، وأفضي لها بأسرار حياتي دونما حرج . وهي أيضاً في الثلاثين ، ولم تتزوج بعد ، وتعيش مع أمها العجوز الصمّاء . وأعتقد أنها تحلم كثيراً ، اذ أنها تروي لي كل يومين أو ثلاثة حلماً جديداً ، وتأخذ في تفسيره بدقة عجيبة . وكانت مغرمة بأولياء الله الصالحين وكل يوم جمعة بعد الانتهاء من العمل ، كانت تطلب مني مرافقتها الى المدينة العتيقة لتشتري الشموع وأشياء أخرى لها روائح قوية . وكانت لها عينان سوداوان واسعتان ، غير أن جسدها كان قد أصبح سميناً وقبيحاً بسبب انتظار عريس لم يأتِ ولن يأتي والعيش مع عجوز صمّاء قاسية . وأحياناً كانت تحزن ، وتقول لي والدموع في عينيها : إن الحياة لا معنى لها ، وأنها مجرد كلبة جرباء حقيرة . وكنت أحب عينيها ، غير أني كنت أصعق كلما شاهدتها تمشي قصيرة ومكورة ، مثل كيس محشو بأشياء غامضة . وقلت سأروي لها حلمي ، فربما تجد له تفسيراً . وأمضيت بقية الليل وأنا منشغل البال ومهووس بذلك الحلم المخيف . وفي الصباح جريت الى المكتب ، وسألت عن سالمة ، فقيل لي انها مريضة ، وانها لن تعود الى العمل الّا بعد أسبوع . وفكرت في زيارتها في المساء ، غير اني انتبهت الى ما يمكن أن يتهامس به الناس وخاصة جيرانها . وفزعت فزعاً شديداً حين ورد الى ذهني أنهم ربما يعتقدون أني خطيبها . وكان ذلك كافياً لكي أنقطع عن التفكير في زيارتها .

طول النهار بحثت عمّن يمكن أن أروي له حلمي وعثرت عليه بعد تعب شديد . قلت سأرويه لعلي ، فهو شاب لطيف ، وبائس ، ويتيم مثلي . وقد سكرنا مرات عديدة في حانة الزنوج ، وفي آخر الشهر كنت أدعوه دائماً الى مطعم مالطي ونسهر معاً حتى الصباح . وكان قد حدثني كثيراً عن حياته ، وأعلمني أنه كان طالباً في الحقوق ثم طرد بسبب أفكاره السياسية ، وأنهم سجنوه أسبوعاً كاملاً ، وضربوه ضرباً مبرّحاً ، وحرقوا أصابعه بالسجائر لكي يعترف . وكان حين يتحدث في السياسة يخفض صوته ، وتبدو عليه الرهبة . واعتاد أن يحمل في جيب معطفه العسكري كتاباً حول الفقر والفقراء . وحين يسكر كان يقرأ لي منه بعض الصفحات وهو يصرخ : «إنها الحقيقة بعينها .» وكنت أوافقه باشارة من رأسي تجنباً لأسئلته . والحقيقة أني لم أكن أفهم شيئاً مما كان يقول ، غير أنه ماذا يمكن أن يفعل الوحيد مثلي في مدينة كئيبة ؟ ! وفي المساء أسرعت الى حانة الزنوج ، وفي دقائق قليلة شربت ثلاث زجاجات جعة . وعندئذ أحسست بنشوة تنتشر في جسدي المرهق وتروي عروقي التي يبّسها السهر والتفكير في الحلم المخيف . وكانت الحانة تعجّ بالموظفين والحمّالين وبماسحي الأحذية والصعاليك . وكانت أصواتهم تختلط وتتداخل لتكوّن جلبة تضغط على القلب وتثقل الرأس . وجاء علي بعد حوالي ساعة من الانتظار .

قال لي إنه كان يشرب في حانة أخرى مع صديق قديم . ووضعت يدي على كتفه أشعره بمدى شوقي الى رؤيته والتحدث اليه وقلت للنادل : «هات اثنين لعلي .» وأعطاه النادل اثنين قذفهما في بطنه



جموع الناس ، ٥٠ × ٦٥ سم للفنان جيردس ، عن مجلده «مراكش» .

بسرعة عجيبة ، ونظر اليّ يطلب المزيد . فطلبت له اثنين آخرين فشربهما بنفس السرعة واللهفة ، وبعد ذلك هدأ قليلاً وارتخت عيناه ، وتلهى بأكل الفول ، وطلبت له خامسة ثم قلت له : «سأروي لك شيئاً مهماً يا علي» . ونظر اليّ فرأيت في عينيه الكثيبتين بريق فضول . وقلت له : «سأروي لك حلماً غريباً» . ويبدو أن فضوله خبا . فقد عاد الى تقشير الفول غير عابيء بي . وقلت له «إنه حلم غريب . فكرت فيه جزءاً من الليل وكامل النهار ، وأنا الآن أحمله كما لو كان عبئاً ثقيلاً .» وقال لي وهو يواصل تقشير الفول متظاهراً بالاستماع اليّ «هيا . . احك وخلصنا» . ووسط الأصوات الغليظة والتجشآت ، ودخان السجائر واللعنات ، رحت أروي له حلمي بهدوء ، ذاكراً كل التفاصيل ، واصفاً الصغيرة والكبيرة . وكمثل ممثل يتقمص دوراً يعجبه نسيت نفسي ، والمكان الذي أنا فيه ، والشخص الذي أتحدث اليه .

وفي لحظة من اللحظات انتبهت الى أني محاط بالفراغ وأني أتحدث الى نفسي . ونظرت فاذا بعلي قد اختفى . وقلت ربما ذهب يتبوّل وانتظرت أكثر من نصف ساعة ، غير أنه لم يأت . وقلت فليذهب الى الجحيم ما دام سافلاً مثل الآخرين ، وخرجت من الحانة وأنا أشعر بارتخاء لذيذ ، وقلت سأنام الليلة نوماً عصيقاً ولن أحلم . وحين كنت أشتري جريدة وعلبة سجائر رأيت الشرطة تهاجم الحانة في عنف وقسوة . وحمدت الله على أني أنقذت نفسي من تلك الكبسة ، والا كانوا اتعبوني بالأسئلة وحرموني من تلك النشوة اللذيذة . وواصلت سيري باتجاه البيت . وفي مدخل الحي اعترضني الصبي «غافروش» وهو يسكن الشقة المواجهة لشقتي ، ويبيع الفول والبيض في الحانات مساء ، وفي النهار يذهب الى المدرسة . وقد أطلق عليه سكان الحي هذا الاسم بعد مشاهدتهم مسلسلاً تلفزيونياً . وحين رآني وضع سطله على الأرض وصاح : «أنت هنا ؟ !»

ـ «وأين تريدني أن أكون ؟»

اقترب مني . وبدا في العتمة بقبعته التي تغطي نصف جبينه شبيهاً بخفاش ، ورأيته يلتفت الى الوراء في حذر شديد ، ثم قال لي بصوت خافت ومرتعب :

ـ إنهم يبحثون عنك !

ـ من ؟

ـ الشرطة .

ـ الشرطة ؟ !

ـ نعم الشرطة . لقد داهموا العمارة منذ أكثر من نصف ساعة وخلعوا باب شقتك وألقوا «بأدباشك» في المدارج وفتشوا كل الشقق بحثاً عنك وهم ينتشرون الآن في الحي بأسره .

وامتلأت ركبتاي بشيء يشبه الماء ، فلم أستطع أن أتحرك ، وانعقد لساني من الدهشة ، وسرى الرعب في مفاصلي وحرق حلقي وقرص أمعائي . ونظرت الى «غافروش» ، فبدا لي وكأنه عنصر من عناصر ذلك الحلم المرعب الذي عشته الليلة الماضية . وفجأة قام بيني وبينه ضباب ، فلم أعد أراه ، غير أني سمعته يقول : «لقد ضربوا الناس ودفعوا النساء والأطفال على الأرض ، وقالوا إنك مجرم خطير



جموع الناس ، وقد أصابها التمزق ، ٥٠ × ٦٥ سم ، للفنان جيردس ، عن مجلده «مراكش» .

تنوي مداهمة القصر الكبير وانك . . .» ولم أعد أسمع شيئاً بعد ذلك .

تحركت مبتعداً ، وتهت في الشوارع لا أدري أين أذهب ، وأين أختفي . واشتد الضجيج في رأسي ، وداهمني البول والاسهال وبحثت عن مكان مظلم أو عن مقهى أو مسجد ، غير أني لم أعثر على شيء وبدت لي المدينة وكأنها غريبة عني تماماً ، وأنه لم يسبق لي أن رأيتها . وبعد لأي وجدت نفسي في حديقة صغيرة وفي أحد أركانها المظلمة تخلصت من البول والاسهال . ومن جديد تهت في الشوارع . وبحثت في ذاكرتي عن مكان آمن يمكن أن آوي اليه . غير أني لم أعثر على شيء ، فلقد تلاشت جغرافياً المدينة تماماً ، ولم يبق لها أثر في دماغي . وظللت أسير وأسير حتى وجدت نفسي في شارع كبير وعريض يمتليء بالناس والسيارات والشرطة . وأصابني الهلع ، فاصطدمت بعمود كهربائي ، والتفت الي المارة ، وثمة عجوز نظرت إليّ باشمئزاز ، ثم بصقت على الأرض . غير أني تداركت أمري واستطعت أن أبتعد دون اثارة انتباه الشرطة . ومن جديد وجدت نفسي في شوارع معتمة وضيّقة . وواصلت سيري وأنا أشعر برغبة في البكاء . بكاء المطارد والضائع والمقهور . وقذفت بي الشوارع الى أطراف المدينة . وعندئذ خف فزعي قليلاً ، وراودتني فكرة الهروب باتجاه الأحراش والجبال . غير أني وأنا ألملم شتات أفكاري التي بعثرها الهلع ، رأيت شرطيين يوقفان المارّة ، ويطالبان أوراق الهوية . تراجعت الى الوراء ، وقررت أن أعود من جديد الى الشوارع الضيقة والمعتمة . ولكن فجأة داهمت سيارة سوداء المكان ، وبسرعة عجيبة انتشر رجال الشرطة بأسلحتهم وهراواتهم وسدّوا جميع المداخل . وعلى مدى لحظات فكرت في الاستسلام لانهاء ذلك العذاب . غير أني وأنا على تلك الحالة من الاضطراب واليأس شاهدت بيتاً متوحداً تحيط به الأشجار ، وكانت احدى نوافذه مفتوحة . قلت فلأجرب حظي وأغامر ما دام لم يعد هناك خلاص . وببطء رحت أتقدم من النافذة . نظرت في جميع الاتجاهات ثم وثبـــت .

الفتاة التي وجدتها أمامي أذهلتني أكثر من الحلم وأكثر من اتهام الشرطة لي بالتفكير في مداهمة القصر الكبير . كانت واقفة قرب الفراش عارية تماماً . لعلها خرجت للتوّ من الحمام . فقد كانت قطرات الماء تلمع فوق جسدها المتوهج . وقلت يا ملائكة السماء أغيثيني ، أإنس هي أم جان ؟ ! وظلت هي في موضعها لا تتحرك . ولا علامة من علامات الاستغراب أو الفزع على وجهها . فكأنمـــا دخل عليها عصفوراً أو فـــراش . كانت لا مباليـــة وبريئة ومطمئنة . وبدا كل ذلك واضحاً في انفراج شفتيها الممتلئتين .

وفي لحظة ما أفقت من ذهولي وتذكرت أنه علي أن أهددها حتى لا تصرخ أو تستنجد بأحد . أخرجت موسى صغيراً أخفيه دائماً في جيبي ، واشهرته في وجهها ، فلم تتحرك ، ولم تبد اهتماماً لتهديدي ، وخيل الي أنها ابتسمت ابتسامة ساخرة ، ثم رأيتها تمديدها وبهدوء استلّت الموسى ثم ألقته من النافذة .

ـ ماذا تريد ؟

قلت : إنهم يطاردونني .
قالت : من ؟
قلت : الشرطة . لقد اتهموني منذ ساعات بأني أعدّ هجوماً على القصر الكبير ، غير أنه كان مجرّد حلم ! صدّقيني كان مجرّد حلم رويته لصديق كنت أعتقد أنه مخلص وكنت أدعوه دائماً الى مطعم مالطي آخر الشهر .
قالت : آه هو أنت الذي أذاعوا حولك بياناً منذ ساعة في الراديو ، وأعلنوا أنهم سيمنحون جائزة هامة لمن يقبض عليك .
قلت : أنا بريء . صدّقيني إنه مجرّد حلم . وأنا إنسان بسيط لا أفكر في مثل هذه الأمور أبداً . وكيف يجرأ موظف بسيط مثلي في دائرة البريد على مداهمة القصر الكبير ؟ !

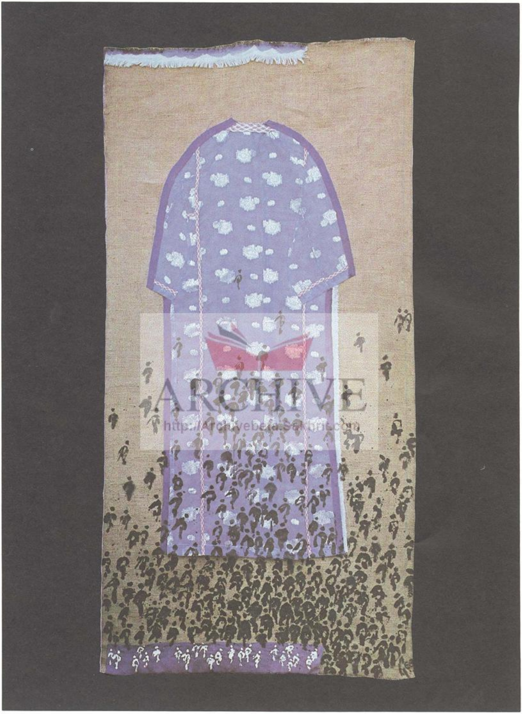
وعندئذ سمعت خطوات ثقيلة تنزل المدارج ثم صوتاً صادراً عن جسد أرهقته الشيخوخة والأمراض .
ـ ثمّة أحد بغرفتك يا مريم ؟
ـ لا أحد يا أبي .
ـ خيّل لي أنك تتحدثين الى أحد .
ـ أنا أقرأ مسرحية .

وعادت الخطوات تصعد المدارج مصحوبة بسعال حادّ . وابتسمت مريم كطفـــل نجحت حيلة من حيله ثم قالت : «إنه أبي . ولكن لا تخف أنه لا يدخل غرفتي مطلقاً .» . وصمتت قليلاً قبل أن تضيف : «حين سمعت البيان في الراديو تصورتك مختلفاً تماماً .» ونظرت اليها . كانت لا تزال عارية وصدرها الى الأمام متحدياً ولا مبالياً .

ـ كنت تصوّرتك شبيهاً بأبطال الأفلام ، ضخماً وعريض الصدر وحادّ النظرة .» وأغمضت عينيها كانما تستعيد تلك الصورة ، فأحسست أنها ابتعدت عني ، وتاهت في عالم آخر . واشتدّ بي الضيق وأنا أتأمل في المرآة المواجهة بدلتي الرمادية القذرة ، وحذائي الملطخ بالوحل ، ووجهي الذي حرقه الهلع والألم . وشممت رائحتي فاذا بها شبيهة برائحة اللبن الفاسد بسبب الفول والجعة . وفي تلك اللحظة تمنيت لولم أخلق أبداً .

وعادت هي تقول : «في الراديو كان صوت المذيع يرتعش من الرعب ، وهو يتحدث عنك ، حتى إني تخيلتك قادراً على سحقهم جميعاً .» ثم راحت تنظر اليّ بشيء من الشفقة : «يا لهم من مجانين . كيف تصوّروا أنك قادر على مداهمة القصر الكبير ؟ إنك غير قادر حتى على سحق ذبابة .» وازداد احساسي بالضيق فانكمش جسدي مثل **شن يبّسته الشموس** . واشتد طعم المرارة في فمي . وللحظات لم أتكلم ولم تتكلم . في الخارج كانت أحذية الجنود والشرطة تضرب الأرض في عنف وغيظ . ومن المدينة بأسرها كانت تتصاعد همهمة تنمّ عن الفزع الكبير . وقلت في نفسي لو صبرت حتى شفاء سالمة لما كنت الآن في الوحل حتى قمة رأسي . وقالت مريم «تعــال» فتبعتها . أدخلتني الحمام وأعطتني بيجاما زرقاء ، وقالت لي «إغتسل وبعد ذلك سنرى» .

وأنا مستسلم للماء الساخن سمعتها تغني أغنية عن الورد والحب . وفكرت في أني ربما أعيش حلماً آخر . وأحسست أن صوتها يمتزج بالماء الساخن ويلج جسدي هادئاً ودافئاً ، ويأخذني بعيداً عن الخوف والألم والشرطة . وعندما انتهيت وجدتها ممتدة على الفراش ، وقد لفت جسدها في مبــذل أحمر ضاعف من إغرائها وجمالها . وجلست في مواجهتها تماماً ، وعندئذ تمكنت من أن أتأمل الغرفة بوضوح تام . كانت هناك كتب كثيرة ، وفي أحد الأركان طاولة بنيت عليها جهاز «هاي فاي» متكامل : فيديو ، راديو ، تلفزيون ، وغراموفون ، وفوق الفراش صورة ضخمة لشارلي شابلن ، وتحتها امرأة في الخمسين تقريباً ، على صدرها وردة ، وعلى وجهها بريق النعمة والترف . وقالت مريم : «أحب شارلي شابلن وأمّي . . شابلن لأنه يضحكني ويبكيني في نفس الوقت ، وأمي لأنها علمتني أن أحب الآخرين حتى ولو أساؤوا الي» . وراحت تحدثت عن أمها ، وكيف أنها توفيت منذ سنة بالسكتة القلبية بين الصالون والمطبخ ، وكيف أن موتها هدّأباها وصيّره شيخاً . واستمعت اليها مبدياً تأثراً شديداً . . وانتظرت أن تسألني عن نفسي وعن عائلتي غير أنها لم تفعل ، ربما لأنها أدركت وحدها ودونما عناء من خلال علامات وجهي اني عشت طفولة بائسة في حارة اليهود وأن أبي كان يضربني الى حدّ الاغماء وأني كنت تلميذاً غبياً كسولاً وأني الآن مجرد موظف بائس ينتهي راتبه في منتصف الشهر . وبعد لحظات من التفكير العميق سألتني : «ماذا أنت فاعل الآن ؟» وحركت أنا يدي دليل العجز والحيرة دون أن أتفوه بكلمة . مضت وراحت تروح وتجيء أمامي صامتة مقطبة الجبين ثم سمعتها تقول : « الطريقة الوحيدة هي أن تتنكر في زي امرأة وتمرّ أمامهم عند الفجر وتتجه نحو الجبال . وبعد ذلك يمكنك أن تدبـر أمرك . المهرّبون كثيرون هناك على الحدود .» ثم فتحت الخزانة وأعطتني شعراً مستعاراً وزي امرأة في مثل سنّي وأدخلتني بيت الاستحمام من جديد . غيّرت ووقفت أمامها . انفجرت ضاحكة تماماً مثل صبيّة ترى مهرّجاً لأول مرة . ونظرت أنا الى المرآة فوجدت نفسي شبيهاً بقارئات الكف اللائي يجُبن الشوارع طول النهار ، وأخذت أضحك عالياً أنا أيضاً ، وكأن أحداً يدغدغني . ولمدة لحظات ظللنا نتلوى من الضحك ، وشعرت أنا براحة لم أعتدها من قبل في حياتي . وخفّ جسدي كما لو أن حملاً ثقيلاً أزيح عنه . وامتلأت بشجاعة غريبة ، وبدا أن كل ما حدث لي في نهاية ذلك اليوم سخيفاً وتافهاً وأني قادر على سحقهم جميعاً كما قالت مريم . وقلت في نفسي الى الجحيم أولئك الأوباش بأزيائهم الرمادية وهراواتهم وأسلحتهم وسياراتهم السوداء . طول حياتي وأنا أمشي منحني الظهر ذليلاً وخائفاً ، والآن جاءت لحظة إثبات



مدخل العالم (بوابة العالم) ، ٢٤٠ × ١١٠ سم ، من رسم جيردس .

جاليري نيرفند ، تيل . يعيش هنز ڤرنر جيردس في مراكش منذ الستينات ، وموضوعه الأساسي هو «جماهير الناس» كما يراها في المغرب العربي .

الرجولة . وكأنما فهمت مريم ما يجول في ذهني إذ أنها قالت لي : «هكذا أريدك . شجاعاً ومنبسط الأسارير . إنك جميل حين تضحك» وأخجلني ذلك فطأطأت رأسي متجنباً النظر اليها . ارتمت من جديد على الفراش ساقاها الى الوسادة ، ووجهها الي ، وقالت : «الآن عليك أن تمشي مثل امرأة» . وفي البداية بدت لي العملية صعبة الى أبعد حدّ . وكنت أحياناً أداري حرجي بالضحك والسخرية من نفسي ، وكانت هي تضحك حتى تدمع عيناها عندما أقوم ببعض الحركات . واستمرّت عملية التدريب وقتاً طويلاً ، وحين انتهينا كان الفجر قد بدأ يزيح الظلمة عن النوافذ ، ولاحت لنا الأشجار شبيهة بأشباح ضخمة . وجاءت مريم بحقيبة ، وضعت فيها مأكولات وألبسة وسجائر ثم قالت لي : «حان وقت رحيلك . أرجو أن تجتاز الحدود بسلامة» . أمسكت بيديها ورحت أتأمل وجهها الملائكي . كنت أريد أن أبكي على صدرها ، وأن أقول لها إنك أنت المخلوقة الوحيدة التي أشعرتني بالحياة والفرح والأمل ، غير أني أحسست أن الكلمات لن تعني شيئاً في تلك اللحظة ، واكتفيت بتقبيل جبينها ثم مضيت .

كانت السيارات السوداء لا تزال رابطة في الساحة ، وكان رجال الشرطة يسدّون المداخل شاهرين أسلحتهم وهراواتهم . غير أن الصمت كان شاملاً . فلا حركة ولا صوت . كل شيء هامد وساكن حتى أني تصوّرت أنهم ينامون واقفين . ولكي أعدم كل شيء من حولي ، وأتخلص من اضطرابي وخوفي ، رحت أفكر في مريم ، وهي تضحك أو وهي تقف عارية ومتحدية ولا مبالية . وتجاوزت الساحة دون أن يكلمني أو يوقفني أحد . ورحت أبتعد شيئاً فشيئاً حتي توغلت تماماً في البريّة ، ولم أعد أرى الشرطـــة والسيارات السوداء ، وعندئذ كدت أصرخ من الفرح . ومنتشياً بذلك الانتصار ، رحت أتأمل ألوان الفجر هناك على الروابي والجبال : البني مع الأحمر والأصفر مع البنفسجي والأبيض اللبني مع الرمادي الكئيب . كان الهواء عليلاً والسماء صافية ، وثمة طيور تغني وأخرى تطير في الفضاء سعيدة باستقبال نهار جديد .

وشعرت لأول مرة أن المدينة جميلة وأني لم أرها أبداً كذلك من قبل وفي مثل ذلك الوقت . كنت دائماً أراها من خلال الباصات المزدحمة ، والحانات القذرة ، والشوارع المعتمة ، والمراحيض ، والموظفين العابسي الوجوه ، والشرطة القساة ، والأغاني الرديئة ، وقارئات الكف الموشمات الوجوه .ركام فوق ركام الى حد التعفّن .

عند سفح الربوة وقفت أتأملها وهي تبرز شيئاً فشيئاً في ضوء النهار الطالع . وشعرت أني أحبها وأني تركت فيها ذكريات ثلاثين سنة من حياتي ، وأني لن أتحمل فراقها الى الأبد . ثم بدأت أصعد في اتجاه قمة الربوة الصغيرة . بعد ذلك تبدأ الوهاد السحيقة والغابات الكثيفة والجبال الوعرة . مسيرة يوم حسب معلوماتي الجغرافية قبل أن أبلغ الحدود الغربية . بعد ذلك سأتدبر أمري كما قالت مريم . وفجأة شعرت أن الأشجار تتحرك كلها ، وحدثت جلبة كبيرة من حولي ، وتخيلت أنها طيور أو حيوانات جبلية أزعجها وجودي في مثل ذلك الوقت . غير أني رأيت بعض الرؤوس الضخمة تبرز هنا وهناك . ولم ألبث أن وجدت نفسي مطوقاً بالعسكر والشرطة والناس. كانوا يحملون هراوات وفؤوساً ومذاري وأسلحة من جميع الأشكال والأنواع . وكانت وجوههم عابسة تقطر حقداً وغيظاً . ووقفت في مكاني أنتظرهم . بعد حين سيفجرون دماغي ، وسأتحول الى كتلة من العظام المهشمة والدم . تقدموا بخطوات بطيئة وثقيلة كأن الحديد في أقدامهم . وحين لم تعد تفصلني عنهم سوى بعض الأمتار ، صرخت صرخة عظمى ، ثم شعرت أني أرتفع في الفضاء ، ونظرت فاذا أنا طائر رمادي ضخم . وأصيبوا هم بالهلع والدهشة ، فوقفوا ينظرون الي فاغري الأفواه .

ضربت الفضاء بجناحي وحلقت فوقهم ، لكنهم ظلوا جامدين كالأصنام . وبعد حين رأيتهم وقد تحوّلوا الى كتلة سوداء صغيرة ورأيت المدينة في حجم علبة الكبريت . ضربت الفضاء بجناحي مرة أخرى ، ثم أخذت أرتفع وأرتفع حتى ذاب كل شيء في زرقة الكون اللامتناهية .

ولد حسونة المصباحي في ريف القيروان في ٣ تشرين الثاني/أكتوبر ١٩٥٠ . زاول تعلمه الابتدائي في قريته والثانوي في تونس العاصمة . ثم انتسب للجامعة التونسية ـ قسم الآداب الفرنسية ـ سنة ١٩٧٠ ، غير أنه غادرها سنة ١٩٧٣ . قام برحلة خلال أواخر سنة ١٩٧٣ الى بلدان المشرق العربي : لبنان ، سوريا ، العراق أثرت كثيراً في تكوينه الفكري والأدبي . عمل لمدة ثلاث سنوات (١٩٧٤ – ١٩٧٧) مدرّساً في المعاهد الثانوية . اشتغل في فرقة مسرحية لمدة سنة (١٩٧٨ – ١٩٧٩) . ومنذ ١٩٨٠ يعمل صحفياً في عدة صحف ومجلات عربية في باريس ولندن وتونس .

عـالم المصباحي هو عالم الريف التونسي والفلاحين الفقراء الذين تقاسم معهم قسوة البؤس خلال الطفولة . وهو يحب الغناء البدوي : غناء الحصاد والأعراس والموت . كما أنه مشدود الى قريته والى أمه والى أشجار الزيتون في سهول القيروان .

أصدر مجموعة قصصية واحدة عنوانها : «حكاية جنون ابنة عمي هنيـــة» ، وتصدر مجموعته الثانية في أواخر ١٩٨٥ .



شلندورف (يمين) وجونتر جراس (شمال) وبينهما دافيد بنيت ، ممثل دور «أوسكار» .

نويهاوس / شلندورف

التاريخ بين النص الأدبي والعرض التصويري

جونتر جراس : الطبلة الصفيح

المؤلف

ولد «جونتر جراس» عام ١٩٢٧ بمدينة «دانسك»* على الحدود بين بولندا وألمانيا ، لأسرة من البورجوازية الصغيرة ، وهي أسرة مزدوجة من حيث الأصل كالكثير من أسر المدينة : الأب من أصل الماني يملك محلاً صغيراً ، أما الأم فمن «الكاشوبيين» ، وهي سلالة سلافيــة قديمة كانت لها لغتها الخاصة .

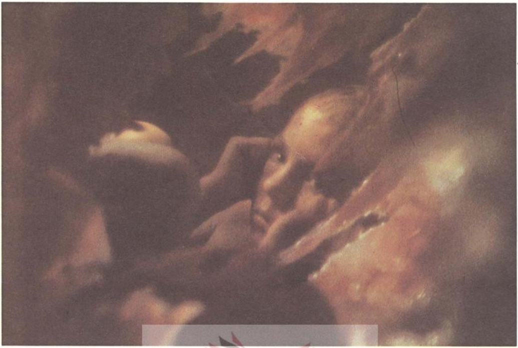
التحق جونتر جراس بالمدرسة من عام ١٩٣٣ حتى عام ١٩٤٤ ، وفي العاشرة من عمره انضم الى منظمة «أشبال هتلر» ، وفي الرابعة عشرة الى منظمة «شباب هتلر» وجُنِّد عام ١٩٤٤ ، واشترك في الحرب في عامها الأخير ، وجرح ثم وقع في أسر الأمريكيين .

وحين يعود جراس بذاكرته لهذه الفترة يقول : «لقد اعتقدت حتى النهاية أننا نحارب عن حق» . وبعد اطلاق سراحه عام ١٩٤٦ بدأ بمراجعة ما كان ، وإدراك ما أصابه في طفولته وشبابه الأول ، وما ارتكبه الرايخ الثالث من جرائم ضد الشعوب المجاورة .

في البداية اشتغل جراس عاملاً زراعياً ثم عاملاً بالمناجم ويقول : «تعلمت في هذه الفترة أن أعيش دون أيديولوجية ، وبدأت صلاتي بممثلي الحزب الاشتراكي الديمقراطي . اكتشفت أنهم لا يعدون بمملكة الله على الأرض ، وانما يستهدفون أشياء بسيطة ملموسة» .

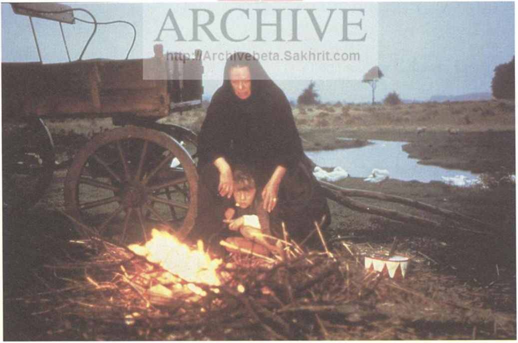
تعلم جراس عام ١٩٤٧ مهنة النحت ، والتحق عام ١٩٤٩ بأكاديمية الفنون في «دوسلدورف» وتخصص في فرع «النحت» . مارس في هذه الفترة كتابة الشعر ، وتأثر «بالوجودية» التي كانت موضة العصر ، وبدأ في خريف عام ١٩٥٢ قصيدة طويلة عن شاب «وجودي» مهنته «بنّاء» ، ويعيش في «مجتمع الرخاء» ، ولكنه يعاني من الرخاء ، ومن ثم يشيد لنفسه عموداً في وسط مدينة صغيرة ويقيد نفسه الى هذا العمود ، وبمرور الزمن يتحول في أعين الناس الى قديس .

كانت هذه هي البداية ، ولكنه سرعان ما تبين أن هذه الشخصية



△ أوسكار كجنين ، لحظة رؤية العالم ينظر الى الكاميرا .

▽ أوسكار تغطية ثياب جدته ينظر الى نار الحطب في الحقل .



(فى الأعلى) : أوسكار وطبلته .

(فى الوسط) : أوسكار يصرخ بصوته الصاعق ويتشبث بطبلته ، وفي المنظر أجنس وألفريد ماتسرات وجان برونسكي .

(فى الأسفل) : أوسكار يقرع طبلته من برج الكنيسة ويحطم بموجات صوته زجاج نوافذ وواجهات المباني المحيطة احتجاجاً على ما يحدث حوله ، وإن عجز عن فهم ما يحدث . ◁


VITELLO
VITELLO





شديدة الثبات تنقصها الدينامية ، فبدأ في البحث عن شخصية حركية ، وخلال هذه المرحلة رأى طفلاً في مقهى في نحو الثالثة من عمره يحمل «طبلة» ، ويتحرك ضائعاً بين الموائد ، ولاحظ أن هذا الطفل يتجاهل أيضاً عالم الكبار . وهكذا نبعت في ذهنه فكرة روايته «الطبلة الصفيح» .

تزوج جونتر جراس عام ١٩٥٤ راقصة الباليه السويسرية «آنا شفارتز» ، وما بين عامي ١٩٥٦ و ١٩٥٩ ألف روايته «الطبلة الصفيح» ، وقد عاش هذه الأعوام في باريس على دخل طفيف يأتيه من ناشر ألماني . وفي مطلع عام ١٩٥٨ قام برحلة الى مدينة ميلاده «دانسك» لتحقيق بعض الأحداث ولتحري مجرى القتال بين المؤيدين للرايخ الألماني والمؤيدين لبولندا وعملية اقتحام دار البريد البولندي في مطلع الحرب في سبتمبر ١٩٣٩ . تجول جراس خلال المدينة وأعاد اكتشاف طرقها ومبانيها كما عرفها خلال نشأته الأولى ، على الرغم مما أصابها من دمار وتغيير .

كان هدف جراس أن يعرض «المضمون الخيالي» لقصته في اطار واقعي دقيق ، وان يزاوج بين المستويين الواقعي والخيالي ، ومن ثم حاول خلال الرحلة أن يلتقي ببعض أولئك الذين اشتركوا في معركة البريد المذكورة واستطاعوا الافلات من الحصار .

نال جراس بهذه الرواية شهرة واسعة ، فقد ترجمت لأغلب لغات العالم ، واعتبرها النقاد ـ على الرغم من التضارب الشديد في تقييمها ـ من روايات الأدب العالمي ، وفي الأعوام التالية تتابعت مؤلفات جراس : ثلاثية دانسك : **الطبلة الصفيح** (١٩٥٩) ، **القط والفأر** (١٩٦١) ، **أعوام الكلاب** (١٩٦٣) ، ثم **مخدر موضعي** (١٩٦٩) **ومن مذكرات قوقعة** (١٩٧٢) ، **وسمك موسى** (١٩٧٧) ، **لقاء في تلجاتي** (١٩٧٩) .

على أن شهرة جونتر جراس هي شهرة روايته الأولى «الطبلة الصفيح» .

الطبلـــة الصفيـــح

الشخصية المحورية في الرواية هي القزم «أوسكار ماتسرات» وهو نزيل مصحة عقلية ، يكتب مذكراته بين عامي ١٩٥٢ و١٩٥٤ . تتسلسل الأحداث على هذا المستوى في تتابع تاريخي واضح . ويقص علينا الراوي على هذا المستوى قصته مع مجتمع ما بعد الحرب ، ذلك المجتمع الذي ما أن انتهت الحرب حتى اندفع يعيد البناء ، وانغمس في السعي الى الشراء والاقتناء والاستهلاك . أما الماضي القريب فقد استعان عليه بالنفي من دائرة الوعي والحديث ، وكأنه كابوس ثقيل فحسب ، رفض هذا المجتمع استعادة ما كان من أحداث مفزعة وما شارك فيه ، وغلف الماضي بالكبت التام أو بالذكريات الساترة المزيفة . يرى «أوسكار» هذا المجتمع الجديد كمظهر آخر للقديم ، ويخيم على روايته على هذا المستوى الشعور بالسأم والاجهاد واللامعنى .

وعلى مستوى آخر يعود بنا الراوي الى قصة آبائه ، وقصة ميلاده ، ونشأته ، ومجرى حياته في ظل النازية والحرب . وفي النهاية يلتقي المستويان ، وذلك في عيد ميلاد أوسكار الثلاثين .

ينفي جراس عن حق أنه يكتب سيرة ذاتية ، كما ذهب بعض النقاد . الأصح أنه يكتب سيرة تاريخية ساخرة . بمعنى أنه يحـــاول رؤية التاريخ من منظور حياة شديدة الخصوصية ، من منظور ذلك القزم المسمى «أوسكار ماتسرات» . ولكن القضية أكثر تعقيداً ، «فأوسكار» ذاته عاجز عن الالمام بذلك الواقع الذي يعايشه ، هو رافض له ومتمرد عليه ، وهو في نفس الآن مرآة مشوهة أو متكسرة لذلك الواقع . وفي النهاية هو شخصية فنية مصطنعة .

يولد الأطفال كي ينموا ، وهم يعيشون طفولتهم متطلعين الى عالم الكبار ، ولكن «أوسكار» يولد في زمن وعالم غريب ، ومن البداية يملك من العقل ما يدفعه الى رفض النمو .

يولد «أوسكار» في أول سبتمبر ١٩٢٤ ، وفي اليوم السادس من ميلاده يحصل على هدية غريبة ، ألا وهي طبلة من الصفيح ، وفي عامه الثالث يقرر التوقف عن النمو معبراً عن رفضه اقتفاء طريق الحياة المألوف من حوله ، وحتى عام ١٩٤٥ لا يرى العالم إلا من منظور قزم يبلغ من الطول ٩٤ سم . . .

وتنتهي به طفولته الأولى الى طفولة جديدة في الثلاثين من عمره كنزيل بمصحة للأمراض العقلية . ومن البداية الى النهاية تصاحبه الطبلة الصفيح التي لا يكف عن قرعها . في البداية يقرعها معبراً عن غضبه ، وفي النهاية يقرعها من أجل استرجاع الماضي .

وهكذا يتداخل الماضي في الحاضر ، ويتسرب الحاضر الى الماضي . فأوسكار هو ذلك «الطفل» المتأمل المختل نزيل المصحة ، الذي يدون قصته عن طريق التداعي ، دون منطق واضح ، وهو ذلك

*) لمدينة **دانسك** تاريخ حافل ، فقد انتمت على مر التاريخ لأكثر من دولة ، في فترة «لبولندا» ، وفي فترة تالية الى «بروسيا» ، وفي فترة ثالثة كانت «مدينة حرة» . بعد هزيمة نابليون عام ١٨١٤ خضعت «لبروسيا» ، وبعد الحرب العالمية الأولى تحولت بقرار من عصبة الأمم الى «مدينة حرة» ، ثم ضمها الرايخ الألماني مع بدايات الحرب العالمية الثانية في ١٩٣٩/٩/١ الى أرضه ، وبانتهاء الحرب وتغير الحدود الدولية أصبحت مدينة بولندية تحمل اسم «جدانسك» ، وذلك بعد هجرة الألمان منها الى الغرب . كان سكان دانسك خليطاً من البولنديين والألمان ، وخاصة في فترة ما بين الحربين العالميتين ، وقد تعرضت المدينة للدمار أكثر من مرة وخاصة في نهاية الحرب العالمية الثانية .

ودانسك ميناء هام يطل على بحر البلطيق ، وفي فترة ما بين الحربين كانت موضع نزاع دائم بين بولندا والرايخ الألماني ، وحاولت كل من الدولتين أن تطور المدينة وفقاً لمصالح كل منها ، وانعكس ذلك على التكوين الاقتصادي والسياسي للمدينة .



أجنس تنظر في هلع الى المرآة .

«الغول» المسجون في قمقم «طفل» الذي يعيش الأحداث مباشرة ، ولا يعرف أكثر مما يرى . هو سيد ومسود ، فاعل ومفعول به . وهو تارة يتحدث بضمير المخاطب وتارة أخرى بضمير الغائب .

لا يلتزم المؤلف بأسلوب روائي واحد ، وإنما يستعين بشتى الأساليب والحيل ، وتتتابع الأحداث كمزيج سريالي غريب ، كشذرات ووقائع ومشاهد حسية شديدة الوقع ، وفي صورة رُؤىً وأخيلة ، دون أن نستطيع دائماً أن نتبين الحد الفاصل بينها .

يقول جراس إنه كان يواجه بأسلوبه هذا الطابع العام لأدب ما بعد الحرب ، الذي كان يقتفي أثر فرانز كفكا ويتحدث دون بُعد زماني ومكاني .

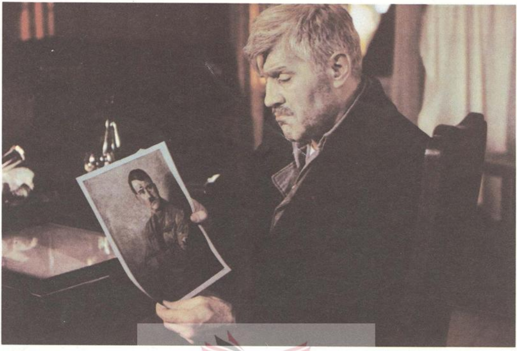
ينفي «أوسكار» عن نفسه شعور الكآبة الوجودي الذي عم تلك الفترة ، على أنه يواجه هذا الاتجاه الوجودي بفرديته الشاذة ، فهو يقول على سبيل المثال :

«قيل لي إنه من الأفضل والأعقل أن يؤكد الانسان في البداية بأن زمان الأبطال قد انتهى . . فقد ضاعت الشخصية الانسانية وانقرضت . قد انتهى عصر الشخصية ، وأصبح الانسان وحيداً ، وفقد حقه في التمتع بفرديته . قد تحول الانسان الى جموع تعاني من الوحدة ، بلا اسم وبلا بطولة .»

«وقد يكون هذا حقاً ، ولكن بالنسبة لي ، وبالنسبة لمرضي برونو أريد أن أؤكد أننا أبطال . . . أيا كانت الصداقة التي تربطنا أو الوحدة التي نعاني منها ، فلسنا جموعاً بلا اسم أو بطولة» .

وبالرغم من ذلك تحتل «الطبلة والصفيح» مكان الصدارة ، وكثيراً ما تحدد وجهة النظر أو زاوية الرؤيا . وبهذا المعنى يقول «أوسكار» لممرضه في المستشفى : «نعم يا برونو ، سوف أملي فصلاً هادئاً على طبلتي ، وإن كان موضوع الفصل الثاني يتطلب فرقة كاملة من العازفين الصاخبين المتوحشين» .

يراجع «أوسكار» ماضي أسرته ، ويستحضر أمام عينيه جده «كوليتشك» وهو يضاجع جدته «آنا» في حقل للبطاطس ، وتنجب جدته على الأثر ابنتها «أجنس» والدة «أوسكار» . وتتزوج «أجنس» بائع الخردوات «ألفريد ماتسرات» ، على أن لها من البداية خليلاً هو «جان برونسكي» ، من جانب زوج غليظ محدود الآفاق ، لا يعي ما يجيش بنفس زوجته ، ولا ترق عواطفه إلا حين يقف في المطبخ ليطهي الطعام ، ومن جانب آخر عاشق رومانسي لا يصلح زوجاً لها ، وهي تحتاج الاثنين ، وكلاهما يؤدي دوره راضياً أو غير راض ، هناك شيء أشبه بسلام متوتر يربط الثلاثة ، قد يجتمعون للعب الورق ، ولكن سرعان ما يفرقهما اختلاف الأهواء . هكذا ينقل



الفريد ماتسرات ينظر الى صورة هتلر التي انتزعها من الحائط بعد أن أصبحت الهزيمة وشيكة .

مدينة دانسك تشتعل في مطلع عام ١٩٤٥ .





فرقة الأقزام تقدم عروض فوق موقع اسمنتي مسلح (دشمة) .

جونتر جراس هذا الموقف الثلاثي الشهير في الأدب الكلاسيكي الى بيئة البورجوازية الصغيرة .

على أن هناك علاقة أخرى تجمعها أو تفرقهما ، وتتخطى إطار هذا المحيط الضيق . «فأجنس» من مواليد «دانسك» ومن أصل «كاشوبي» ، فهي تنتمي حقيقة الى المكان ، أما «ماتسرات» فهو ألماني الأصل وينتمي الى الرايخ ، في حين ينتسب «جان برونسكي» الى بولندا . على هذا المستوى تمثل هذه العلاقة الثلاثية موقف التوتر السياسي الذي يسم هذه المدينة الحرة التي تتنازعهـا الدولتان .

يتحمس «ماتسرات» في مرحلة مبكرة «للحزب النازي» وينغمس في نشاطه ارضا، لحاجته الى التوافق مع الآخرين والى النظام الذي يفتقده في حياته :

« كان من عادته أن يلوح بالأيدي حين يلوح الآخرون ، أن يصرخ ويضحك ويصفق حين يصرخ ويصفق الآخرون ، ولذا فقد دخل الحزب النازي في مرحلة مبكرة» .

ويبدو وكأن «ماتسرات» يستعين على عالمه الضيق وآفاقه المحدودة بصورة هتلر ، فهو يعلق صورة هذا الأخير بجانب صورة بيتهوفن ، ويمضي في هذا الطريق حتى النهاية كما مضى غيره .[٦]

أما برونسكي فانه يختار الانتماء لبولندا ، ذلك أنه قد زار مدرسة بولندية ، وأصبح موظفاً في دار البريد البولندية ، وهو يتلقى أجره من الدولة البولندية . ومن خلال هذا الاختيار يعبر أيضاً عن رفضه «لماتسرات» .

تعاني «أجنس» ، والدة «أوسكار» ، من هذه العلاقة الثلاثية ، كما تعاني من الخواء الذي يحيط بها ، فتهرب الى قراءة القصص كما تفعل «مدام بوڤاري» في رواية «فلوبير» ، وتمارس العزف على البيانو وتزور حفلات الأوبرا ، ولكن ما تفعله هو شيء أقرب الى الهروب الى عالم الأوبريت ، وتعيش معذبة بين شهواتها وبين رغبتها في التكفير عنها . وهي بمحاولتها الهروب من عالمها اليوم تنغمس في هذا العالم وتعيش حياتها المتقلبة كجزء من هذا العالم . وفي النهاية تنتحر في لحظة من الغثيان الشديد .

من خلال هذه المصائر البسيطة توضح الرواية أبعاد الصراع السياسي. وعلى مجرى الأحداث ترتبط المصائر الذاتية بالمصائر العامة على الرغم من عقيدة البورجوازية الصغيرة بالانفصام بين عالم المعيشة الخاص وعالم السياسة .

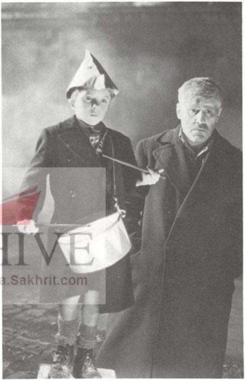
حين تبدأ الحرب يحاول برونسكي الهرب من دار البريد الذي عليه الدفاع عنها كموظف بولندي . ولكن الصدفة تقود اليه «أوسكار» الذي يعود به لدار البريد ، وحيث يلقى مصرعه . وبالمثل في نهاية الحرب حين تشتعل النار في المدينة ، وتنهار الثقة في انتصار المانيا ينزع «ماتسرات» شارة الحزب من سترته ويتخلى عن كل ماضيه الطويل في الحزب ، على أن «أوسكار» يناوله في اللحظه الحرجة شارة الحزب من جديد ، فيحاول ابتلاعها ، فيطلق عليه الجنود الروس الرصاص . عاش برونسكي كما عاش ماتسرات الأحداث طويلاً من خلال وسائل الاعلام ، فمن خلال الراديو يحتل الجيش السادس لينينجراد ، ومن خلال الراديو يغزو الألمان جزيرة كريت ، ولكن في النهاية تتحول هذه الأحداث السمعية أو الشفهية الى حقائق مادية . في مواجهة الموت يدرك هؤلاء أنهم لم يكونوا شهوداً وضحايا لتاريخ أو أحداث غريبة ، وإنما كانوا أيضاً شركاء . ويتابع جراس على مختلف المستويات ، عرض هذا الترابط بين المصائر الشخصية والأحداث العامة .

بعد انتحار أجنس يستعين «ماتسرات» بفتاة صغيرة تدعى ماري لمساعدته في محل الخردوات الذي يملكه ، ويتزوجها بعد أن تبدو عليها أعراض الحمل ، ولكن يظل خافياً من هو أب الطفل المنتظر هل هو «ماتسرات» أم «أوسكار» ، «فأوسكار» يمارس معها خبراته الجنسية الأولى .

في يونيو عام ١٩٤١ تبدأ المانيا الحرب مع روسيا ، وفي نفس الوقت يبدأ «أوسكار» وهو في سن السابعة عشرة علاقة جنسية مع

زوجة بائع الخضروات «كريف» ، ومع أخبار الانتصارات الأولى تتتابع أيضاً انتصارات «أوسكار» الجنسية .

بعد ذلك يغادر «أوسكار» مدينة «دانسك» وينضم لفرقة متجولة من الأقزام تقوم بعروض مسرحية على جبهات القتال ، ويقضي الفترة ما بين مايو ١٩٤٣ ويونيو ١٩٤٤ في فرنسا ، ويصبح «ببرا» ، مدير مسرح الأقزام هذا ، معلماً لأوسكار . وبعد غزو



أضواء المدينة المحترقة تنعكس على وجهي أوسكار والفريد ماتسرات .

الحلفاء لفرنسا يعود «أوسكار» من جديد الى «دانسك» ليتزغم عصابة من النشء ، ويقبض عليه في محاولة لقطع تمثال في كنيسة بهدف السرقة ، ولكنه ينجو من العقوبة باعتباره مختلاً . وحين تقتحم القوات الروسية مدينة «دانسك» في يناير ١٩٤٥ يتسبب «أوسكار» عن عمد في مقتل أبيه ، ثم ينزح مع النازحين الى الغرب .

بعد استسلام المانيا في مايو عام ١٩٤٥ يبدأ «أوسكار» في النمو من جديد ، فيبلغ متراً وواحد وعشرين سنتيمتراً ، وكأنه يشير الى انتهاء هذه الحقبة المروعة ، وبداية حقبة أخرى .

موضوع الجزء الثالث والأخير من الرواية هو الحياة في مجتمع ما بعد الحرب . يعجز «أوسكار» عن التوافق مع المجتمع الجديد على الرغم مما يبذله من جهد . فهو يزور مدرسة شعبية ويتعلم الانجليزية ، ويتحدث مع مواطنيه من الكاثوليك والبروتستانت عن مسؤوليتهم الجماعية عما حدث ، ولكن هذا المجتمع الجديد يرفض مراجعة ماضيه القريب ، ويندفع في صراع الصعود والاقتصاد الجديد .

تلعب «ماري» في هذه المرحلة دوراً هاماً ، فهي تمثل استمرار القديم في الجديد . يعرض «أوسكار» عليها أن تتزوجه ولكنها تستنكر هذا المطلب . تتحول «ماري» في المجتمع الجديد الى شخصية بورجوازية تنشد الصعود المادي والاجتماعي بلا كلل وتعقد علاقة وتفصم أخرى بمجرد استطاعتها الدخول في علاقة أرقى أو أعلى مادياً . وتلتزم هكذا بالنظام الاقتصادي الجديد كما التزمت بالنظام السابق .

يحاول «أوسكار» أيضاً أن يجد طريقه في ذلك المجتمع ، فيلتحق بأكاديمية الفنون بدوسلدورف ويتعلم فن النحت ولكنه يتعثر في طريقه . وفي النهاية يعود الى الطبلة الصفيح وينضم الى فرقة لموسيقى الجاز تعزف في ملهى ليلي يسمى «بدروم البصل» ، وذلك أنه يقدم لزواره البصل من اجل استدرار الدموع ، فقد أصبح من العسير أن تدمع العيون . فعلى الرغم مما حدث من مآسي وفواجع ، فالأحرى أن يسمى هذا القرن «قرن انعدام الدموع» . هكذا يعبر جراس بسخرية شديدة عما توصل اليه عالم النفس «الكسندر ميتشرليش» بوسائل التحليل النفسي من عجز الألمان عن الحزن .

يشرح ميتشرليش هذه الظاهرة فيقول : «إن الانكار الجماعي للماضي أدى الى اختفاء مظاهر الحزن أو الاكتئاب بين جموع السكان» ، هناك حاجة إذن الى «بدروم البصل» لمساعدة الناس على استدرار الدموع ، ويختلف في هذا «أوسكار» عن الآخرين ، فهو كمنبوذ يعيش على حافة المجتمع وما زال يملك القدرة على الحزن . يكفي أن يقرع طبلته حتى يستعيد الماضي وحتى يملأ الدمع عينيه . وتنتهي «الطبلة الصفيح» في سبتمبر عام ١٩٥٤ في عيد ميلاد «أوسكار» الثلاثين .

الفيلم : الخيال كواقع والواقع كخيال

«الطبلة الصفيح» عمل أدبي لغوي ، وتحويل هذا العمل الأدبي الى فيلم يعني تغيير مكوناته الأساسية ، وإعادة صياغته بوسائل جديدة .

مقومات الفيلم الرئيسية هي الصورة والحوار . ووسيلة الاستيعاب الأساسية للمادة الأدبية هي «الكاميرا» ، وحركة الكاميرا وتتابع المشاهد هما بالتالي محاولة لتفسير الرواية بهذه الأدوات المحدودة .

تمثلت الصعوبة الكبرى في عملية التحويل هذه في طريقة السرد البيوغرافية . «فأوسكار» يروي قصة حياته في مرحلة متأخرة ،

يرويها وهو نزيل مستشفى الأمراض العقلية ، وهو على التوالي ينتقل من الحاضر الى الماضي .

كان الالتزام بطريقة السرد هذه يعني أن تعود الكاميرا باستمرار الى الوراء كي تستعيد ما كان .
ولكن مخرج الفيلم «فولكر شلندورف» رأى بعد فترة أن الالتزام بهذا المنظور الأصلي عسير التحقيق وعسير الاستيعاب ، ومن ثم طرح الفكرة جانباً بموافقة المؤلف ، واختار طريقة التتابع الزمني . وكانت تبعة ذلك الاكتفاء بالكتاب الأول والثاني من الرواية ، والاستغناء عن الكتاب الثالث الذي يعالج أحداث ما بعد الحرب ، وتجارب «أوسكار» في «مجتمع الرخاء» .

كان من الضروري أن يوضح الفيلم بوسائله الخاصة أن «أوسكار» هو راوي الأحداث ، وبالتالي هو المنظور الوحيد الذي يرى المشاهد من خلاله هذه الأحداث ، وأنه ذاته صورة مشوهة عاكسة للواقع وصورة عاجزة عن ادراك هذا الواقع . ويكتب مخرج الفيلم «شلندورف» في «يومياته» فيقول : «علينا أن نصوّر ما يراه «أوسكار» ، وبالطريقة التي يراه بها . ليس لدينا منظور موضوعي للتاريخ .»

حين يسترجع الانسان في مرحلة متأخرة أحداث حياته فانه ينظر أيضاً الى تلك الذات الأخرى التي تعيش الأحداث نظرة مغايرة ، أحياناً وكأن هذه الذات غريبة عنه .

هناك إذن منظوران للرؤية : منظور «الأنا» التي تعيش الأحداث ، ومنظور «الأنا» التي تراجع الأحداث . هذا التعاقب بين النظرة الذاتية والنظرة الموضوعية هو أساس التوتر الذي يحكم جميع العلاقات ، فمرة يتحدث «أوسكار» عن نفسه بضمير المخاطب ومرة أخرى بضمير الغائب ، وبالتالي فالكاميرا تلتزم مرة بمنظوره ومرة أخرى تنظر اليه من عَلٍ كشيء غريب . .

ميلاد «أوسكار» على سبيل المثال أو موت جده أو اللقاء الأول بين والدته «أجنس» وبين «جان برونسكي» و«ألفريد ماتسرات» ، هذه المناظر ذات صبغة موضوعية ، ولا تلتزم بمنظور «أوسكار» ، بمعنى أنها حقائق وذكريات أو تخيلات الراوي . ولكن حين يرفع الطبيب المولود الجديد «أوسكار» من قدميه فان الكاميرا تتشبث في هذه اللحظة عند رأسه،موضحة أنها تلتزم بمنظوره أو بقدرته على الرؤيا . هكذا يعالج الفيلم ذلك التوتر بين المنظورين . وفي كلتا الحالتين تلتزم الكاميرا بالموضوعية ، سواء كان «أوسكار» في قلب المنظر أو خارجه .

ويسجل مخرج الفيلم «شلندورف» نفس التجربة التي سجلها مفسرو «الطبلة الصفيح» ، ألا وهي صعوبة التمييز بين «الواقع» و«الرؤى» أو «الأخيلة» في رواية «جونتر جراس» . فمن معالم الرواية المزج والتداخل الشديد بحيث تبدو صور الخيال شيئاً محسوساً ، ويبدو الواقع في أكثر صوره شيئاً لا معقولاً . وهذا هو مصدر الجاذبية الكبرى للرواية والفيلم على حد سواء .

كان شرط «جراس» لاخراج الفيلم هو الالتزام بالواقعية الحادة التي لا تعرف الممنوعات ، وفي نفس الآن شجاعة الالتزام باللاواقع ، أو بتعبير آخر : الخيال كواقع والواقع كخيال . حين نشاهد الفيلم يبدو أحياناً وكأن جميع ما نراه ليس إلا أخيلة منبعها ومكانها رأس «أوسكار» . ويستعين الفيلم بالموسيقى للتعبير عن هذا التداخل بين الحقيقة والخيال ، ويحاول هكذا تحقيق ما استهدفه «جراس» في روايته ، وهو مد الواقع حتى يستوعب الخيـــال .

من هو أوسكـــار ؟

حين أخرج «جونتر جراس» روايته دار حديث النقاد في البداية حول شخصية «أوسكار» ، ذلك القزم الأحدب الذي يعيش في مستشفى للأمراض العقلية ، وسرعان ما تحول «أوسكار» الى شخصية كبيرة من شخوص الأدب العالمي ، سمّاه البعض «القزم الصارخ» و«الضفدع الكريه» ، واعتبره البعض «شخصيـــة اليجورية» . ووصفه أحد النقاد بأنه شخصية لا تصلح للتعاطف أو التقمص وانما هو «نفي النفي» .

على أن الفيلم يناقض ذلك جميعه ، فمثل هذا التصور لا يصلح في مجال الفيلم ، من العسير كما يقول المخرج أن يتابع المشاهد قصة حياة مثل هذه الشخصية اللاانسانية ، ولذا فالفيلم يعرض قصة طفل قد أصابه الذهول والرعب من عالم الكبار حتى أنه يرفض من البداية أن ينمو كما ينمو الآخرون . «أوسكار» في الفيلم ليـس شخصية قهرية وإنما طفل كغيره كان له في البداية حظ من الجمال والجاذبية كجميع الأطفال ، وهو طفل يشعر بتفوقه على عالم الكبار ، ويعتمل في نفسه إزاء ما يراه ويعيشه شتيت من المشاعر المتضاربة .

في عيني «أوسكار» ـ كما يجسمه «دافيد بينيت» في الفيلم ـ تكمن قوة خفية ، وكأنه يستطيع اختراق الحجب وكشف عورات الآخرين . في عينيه يعتمل شيء مفزع ، عصى على الفهم ، وهو على ضآلته يملك صوتاً رهيباً يستطيع أن يحطم بموجاته المتتابعة زجاج الكؤوس والنوافذ ، وهو يستخدمه تارة كوسيلة مدمرة وتارة أخرى كمهارة من مهارات الحواة .

لم يحاول المخرج في هذا الفيلم أن يفرض رؤيته الخاصة على النص الأدبي ، وإنما كان دوره أشبه بدور مدير السيرك الذي يقوم بالتنسيق بين فصول وفقرات العرض على اختلافها وتنوعها الشديد .

ناجي نجيب

بين التاريخ والرواية التاريخية

«العباسة ، أخت الرشيد»

تمهيد

هذه محاولة لعرض المادة التاريخية التي تستند اليها شهرة «العباسة» والتي استند اليها **جورجي زيدان** في روايته **«العباسة»** (١٩٠٦) ، ومحاولة لاستيضاح العلاقة بين المادة التاريخية والرواية التاريخية . وحين نتحدث عن «العباسة» فنحن نتحدث بالضرورة عن «نكبة البرامكة» كما يشير زيدان من خلال العنوان : «العباسة أخت الرشيد أو نكبة البرامكة» .

ولعل هذه المحاولة تلقي بعض الضوء على منظور الرواة والمؤرخين الأوائل ، وتغير هذا المنظور عبر التاريخ .

روايــات الــرواة

تنوعت السجون وكثرت الطرق التي تؤدي الى السجون في العصر العباسي ، ومن بينها مصاحبة الأمراء والقرب من الخلفاء وتولي المناصب ، «فندر من نجا من الوزراء ولم يسجن ، وربما قتل ولم يحبس ، وربما أصابه الأمران معاً»[1] . وعلى كثرة هذه الوقائع ، فليس من واقعة منها ، كان لها الصدى الذي أحدثه مقتل جعفر بن يحيى البرمكي وزير الرشيد ، ونهاية آل برمك سنة ١٨٧ هـ — ٨٠٣ م .

كان لنكبة البرامكة وقع المفاجأة ، فما أن سرى النبأ حتى عم الذهول بغداد ، فبكاهم الناس ، ورثاهم الخطباء والشعراء ، وحاك حولهم الخيال الشعبي القصص والأساطير ، وذهب الرواة في أسباب فتك هارون الرشيد بهم مذاهب شتى . وعلى كثرة الروايات والأقوال والتفاصيل ، وأيضاً الترهات ، تبدو دوافع الرشيد واضحة : وهي تصاعد نفوذ البرامكة وتضخم ثروتهم ، وما أصابوه من جاه وسلطان ، حتى بدا وكأنهم أصحاب الأمر والنهي في الدولة .

البرامكة من أصل فارسي وموطنهم الأول خوراسان ، وجدّهم الأول هو برمك ، وكان يتولى سدانة معبد بوذي في بلخ ، وهو منصب كبير إذ ذاك ، وقد ظلت سدانة هذا المعبد لأجيال في بيته ، ودخلت أسرته الاسلام بعد فتح قتيبه بن مسلم لخراسان (نحو سنة ٨٥هـ) . واحتفظ البرامكة في خراسان بنفوذهم ومكانتهم حتى بعد اتصالهم بدار الخلافة في بغداد في عهد المنصور (١٣٦ — ١٥٨ هـ) .

استوزر المهدي (١٥٨ — ١٦٩ هـ) يحيى بن خالد بن برمك ـ والد **جعفر** ـ ، وعهد اليه بتأديب ابنه **هارون (الرشيد)** ، وتنقل الروايات أن زوجة يحيى قد أرضعت الرشيد ، وأنه شب مع أولاده منذ الصبا ، وأنه كان ينادي يحيى بـ «يا أبت» . وقد كان ليحيى بن خالد فضل كبير في ولاية الرشيد للخلافة ، إذ عاضده ضد مؤامرات أخيه الهادي التي كانت تستهدف نزع ولاية العهد منه ومبايعة ابنه جعفر .

بعد تولي الرشيد الخلافة سنة ١٧٠ هـ استوزر يحيى بن خالد ، وعهد إليه ببيت المال ، واستعان بأولاده في شؤون الدولة ، وقربهم إليه وخالطهم ، وبعد اعتزال يحيى استوزر ولديه الفضل وجعفرا ، وخص بها في النهاية جعفرا ، وفي ظل وزارة **جعفر** ارتفع قدر البرامكة وكثرت قصورهم على الضفة الشرقية لنهر دجلة ، وجرى كرمهم مجرى الأمثال (فيقال فلان «يتبرمك» أي يتشبه بكرم البرامكة) ، وقصدهم أصحاب الحاجات ، ومدحهم الشعراء ، وخضع لهم أعيان الناس وكثرت مجالسهم . . وقد دام لهم الحال حتى باغتهم الرشيد ، فذهب مجدهم بين يوم وليلة ، وكان ذلك سنة ١٨٧ هـ .

تختلف الروايات في بيان الأسباب وأكثرها يبدو هزيلاً أو من نسج الخيال لا يرتفع الى حجم هذا الحدث الذي يعدّ من أحداث التاريخ الاسلامي .

ويورد الطبري (— ٩٢٣هـ) في «تاريخ الرسل والملوك»[2] بعضاً من هذه الروايات : **أولها** يندرج تحت شاية الوشاة وحسد الحاسدين ، وإنكارهم منزلة البرامكة في الدولة ، وهم من الموالي الفرس .

وثانيها أن الرشيد دفع بيحيى بن عبد الله (وهو من زعماء العلويين) الى جعفر لسجنه ، ولكنه أطلق سراحه ، وأخفى أمره ،

فلما بلغ الرشيد الخبر وتأكد منه ، أقسم أن يقتل جعفراً .

وثالثها أن جعفراً ابتنى داراً أنفق فيها نحواً من عشرين ألف درهم ، فكانت إشعاراً بما أصبح للبرامكة من جاه وسلطان .

ورابعها أن يحيى بن خالد كان يخشى صروف الدهر وتغير الأحوال ، وأنه رُئي وهو يطوف حول البيت في مكة ، ويقول : «اللهم إن كان رضاك أن تسلبني أهلي ومالي وولدي فاسلبني الخ» «اللهم إن كنت تعاقبني . . . فاجعل عقوبتي في الدنيا . . » . فأوقع الرشيد بالبرامكة بعد قليل (وقد لا يعد ذلك سبباً ، ولكنه من وجهة البعض ، «أقوى الأسباب» ، بتعبير ابن الأثير) .

وخامسها ما كان بين العباسة وجعفر ، وينقل الطبري هذه الرواية كغيرها دون تفضيل أو ترجيح ، وننقلها عنه موجزة بعض الشيء . قال :

«حدثني أحمد بن زهير . . أن سبب هلاك جعفر والبرامكة أن الرشيد كان لا يصبر عن جعفر وعن أخته عباسة بنت المهدي ، وكان يحضرهما إذا جلس للشرب . . فقال لجعفر : أزوجكها حتى يحل لك النظر إليها إذا أحضرتها مجلسي» . واشترط عليه «ألا يمسّها ، ولا يكون منه شيء مما يكون للرجل إلى زوجته» ، وعقد لهما ، «وكان يحضرهما مجلسه إذا جلس للشراب ، ثم يقوم عن مجلسه ويخليهما . فيثملان من الشراب وهما شابان ، فيقوم إليها جعفر فيجامعها ، فحملت منه وولدت غلاماً ، فخافت على نفسها من الرشيد إن علم بذلك ، فأرسلت المولود مع جواري لها إلى مكة ، وظل الأمر مجهولاً حتى «وقع بين العباسة وبين بعض جواريها شر ، فأنهت أمرها وأمر الصبي إلى الرشيد . .» (الطبري ٢٩٤/٨) .

أخذ زيدان عن تاريخ الطبري كما أخذ عن «مروج الذهب» للمسعودي[3] (المتوفي سنة ٩٥٦ أو ٩٥٧) . ويقول **المسعودي** أن سبب ايقاع الرشيد بالبرامكة هو في الظاهر «احتجان الأموال (أي اقتطاعها والتفرد بها) ، وأنهم أطلقوا رجلاً من آل أبي طالب كان في أيديهم ، وأما الباطن فلا يعلم . .» (٢٣٣/٤) .

ويبرز المسعودي بوضوح قصة العباسة وجعفر ، وهي لا تختلف من حيث المبنى عن رواية الطبري ، ولكنها تتضمن الكثير من التفاصيل عن دهاء النساء ، «وحيل بنات الملوك» وتذكرنا بما هو مألوف في هذا الباب في «ألف ليلة وليلة» .

فالعباسة وفقاً لروايته هي التي سعت حتى أوقعت بجعفر فجامعها وهو في غيبة من فعل الشراب ، بل إنها استعانت بأم جعفر لتصل إلى مرادها :

«وانصرفت العباسة مشتملة على حمل ، ثم ولدت له غلاماً ، فوكلت به خادماً من خدامها يقال له رياش وحاضنة لها تسمى برّة ، فلما خافت ظهور الخبر وانتشاره ، وجهته الى مكة مع الخادمين وأمرتهما بتربيته ، وطالت مدة جعفر وغلب هو وابوه وأخوته على أمر المملكة» (٢٤٨/٤) .

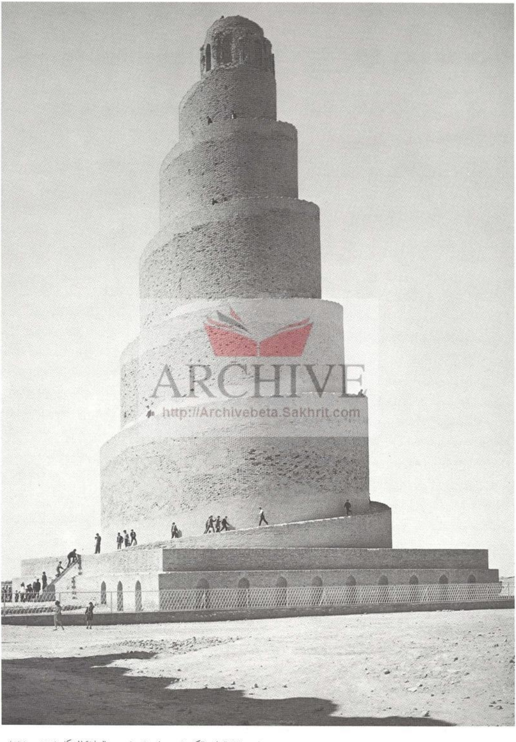
وتنسب رواية المسعودي الى زبيدة زوجة الرشيد أنها لضيقها بيحيى بن خالد أفضت إليه بقصة العباسة مع جعفر «فسألها : (أفيعلم ذلك أحد غيرك ؟) فقالت : (ما في قصرك جارية إلا وقد علمت به) ، فأمسك على ذلك وطوى عليه كشحا » (٢٤٩/٤) .

ويتفق **ابن الأثير** (– ١٢٣٤م) صاحب «الكامل في التاريخ»[4] مع الطبري فيما أورده من روايات ، على أنه يضع قصة العباسة وجعفر في المقدمة باعتبارها أول الأسباب (١٧٥/٦) ، ويذكُر للفضل بن ربيع وزير الأمين دوراً في التآمر على البرامكة . وغير ذلك لا يختلف مع الطبري إلا في بعض التفاصيل .

أما **ابن خلكان** (المتوفي سنة ١٢٨٢م) صاحب «وفيات الأعيان»[5] ، فقد نقل عن المصادر السابقة وغيرها ، فلم يترك رواية أو نادرة إلا وسجلها ، وأورد الكثير من القصائد في رثاء البرامكة ومدحهم ، وأفاض في الحديث عن علاقة جعفر بالعباسة ، وكيف احتالت عليه حتى واقعها . . . الخ (٣٣٣/٦) .

هذه هي أهم **الروايات المبكرة** ، والتاريخ حتى ذاك هو رواية الأخبار والأحداث ، كما جاءت على لسان الرواة والثقات ، دون تحقيق أو تصويب أو تفضيل ، فالتبعة تقع على الراوي الذي ينقل عنه المؤرخ وهذا هو «الظاهر» ، أما «الباطن» فخفي أو مجهول ، ثم إن التاريخ في منظارهم أحداث متتابعة وأيام . . . وسير ملوك وأعيان وأعلام ، ومعروف أن **ابن خلدون** هو أول من فلسف للتاريخ ، ورأى أن مهمة المؤرخ هي مراجعة الأخبار والأحداث ، ثم النقد والتفسير والتحليل .

ومن هذا التصور الجديد للتاريخ يعارض ابن خلدون في **«مقدمته»**[6] المؤرخين كافة فيما نقلوه عن العباسة وجعفر ، ويرى أنها من «الحكايات المدخولة» ، و«هيهات ذلك من منصب العباسة في دينها وأبويها وجلالها» ، فهي «ابنة خليفة وأخت خليفة ، محفوفة بالملك العزيز والخلافة النبوية وصحبة الرسول



مئذنة الجامع الكبير في سمراء ، شيد في عصر الخليفة المتوكل (٨٤٧ – ٨٦١) .

وعمومته . . .» وكيف للرشيد أن «يصهر إلى موالي الأعاجم على بعد همته وعظم آبائه . . وأين قدر العباسة والرشيد من الناس» (١٧/١٦) .

اعتزاز بني هاشم بنسبهم واقع تاريخي عبر عن نفسه من خلال الأحداث ، ولا ينفيه أن الناس سواسية في الاسلام ، ولا تنفيه الاشـــارة إلى الحديث القدسي : «لا فضل لعربي على أعجمي إلا بالتقوى» .

ومبدأ الأنساب هذا حجة قوية ضد قصة العقد المذكور ، وإن كان أيضاً عقداً مشروطاً بعدم النفاذ ، فالذي أبدع القصة ، إن كانت من إبداع الخيال ، قد أدخل فيها أيضاً هذا الاعتبار ، فنفاذ العقد هو الجرم .

ويدفع ابن خلدون في معرض حديثه هذا ببطلان ما يروى من أن الرشيد «كان يعاقر الخمر أو يجاهد بها» (١٩) ، كما ينفي عنه وعن ذويه تهمة الترف أو الاسراف في الملبس والزينة . . الخ ، فذلك جميعه كما يذهب لا يتفق مع ما «كانوا عليه من خشونة البداوة وسذاجة الدين التي لم يفارقوها بعد ، فما ظنك بما يخرج من الاباحة إلى الحظر ، وعن الحليّة الى الحُرمة» (٢٠) .

يرى ابن خلدون تهافت قصة علاقة العباسة بجعفر وضعفها ، ولكنه يحاجي من موقع فروضه النظرية وقناعاته المسبقة ، فكيف لنا أن ننسب الى دار الخلافة ببغداد في عهد الرشيد ـ وهي إذ ذاك عاصمة الحضارة ـ حياة التقشف «وسذاجة الدين» الأولى ؟ .

ونحن اليوم إذ نتأمل قصة العباسة وجعفر ، تراودنا الكثير من الريب ، فهي **قصة من قصص الحب التعس** ، شخوصها أو أطرافها كالمألوف ثلاثة ، وهي قصة حب غريب ، يعقد له الخليفة ويبطله في نفس الوقت ، يحلله الشرع وينهي عنه اختلاف الأنساب . وعقدة القضية أو علتها من باب الحواديت ، وهي أن الرشيد كان كلفاً بأخته العباسة وبجعفر شقيقه في الرضاعة ، ولا يحلو له مجلس الشراب دونهما ، ومن ثم جاءته الفكرة ، وهو أن يزوج العباسة جعفراً بعقد بلا خلوة . . . حتى يحل له أن ينظر إليها ، وهكذا أرضى الرشيد الشرع وحلل الحرام . . . ولأن هذا العقد **المزدوج** ينافي الطبيعة والعقل والشرع ، فلا حل له غير النهاية المأساوية . . . أياً كانت المكونات الأصلية التي بنيت منها القصة فما أن اكتملت حتى تداولها الرواة ، وتناولوها بالصقل والاضافة والتحوير ، وحتى أصبحت جزءاً لا يتجزأ من نكبة البرامكة ، وعلى مرور الأجيال اقترن في الأذهان أفول سلطان البرامكة وزوال مجدهم بقصة جعفر والعباسة .

وأصبحت العباسة من خلالها من «أعلام النساء» ومن «شهيرات النساء في الاسلام»[٧] . . بحيث يصف محمد حسين هيكل قصتها بأنها «قصة متجددة على الأيام .[٨]

ولم تقتصر شهرة العباسة على الشرق ، وانما انتقلت إلى الغرب ودخلت الآداب الأوربية في وقت مبكر كمادة روائية ودرامية ، وبطبيعة الحال فقد أثارت نكبة البرامكة ، لأسباب شتى ، اهتمام **المستشرقين** في الماضي ، وكان أيضاً لقصة العباسة جاذبية خاصة عليهم بحيث يراها المستشرق الألماني **جوستاف ڤيل** في مؤلفه الكبير «تاريخ الخلفاء»[٩] (١٨٤٨) سبب الأسباب وعلة العلل فيما أصاب البرامكة من داهية كبرى ، ويرى أن ما يورده الرواة من أسباب إنما قد أشيع من أجل إخفاء السبب الحقيقي ألا وهو ما أصاب الرشيد من امتهان بسبب علاقة جعفر بالعباسة ، ولو صحت جميع الروايات كما يقول ، لما كانت كافية لتحليل نهاية البرامكة على النحو الذي حدث .

وعلى نحو مماثل ، وإن لم يغال في ذلك ، يرى المستشرق الألماني **مولّر** في كتابه «الاسلام في الشرق والغرب»[١٠] (١٨٨٥) أن استئثار البرامكة بالأمر والنهي في شؤون الدولة لا يكفي وحده لتفسير نكبتهم ، لا بد من دافع آخر لا مرد له على ما أقدم عليه الرشيد ، وقد تكون علاقة العباسة بجعفر هي سر ما غمض .

الغريب أن يظل دور العباسة في القصة ، في روايات المؤرخين العرب الأوائل هامشياً ، فالمصادر المبكرة تصمت عنها ، وعن مصيرها ، وعن مصير ابنها من جعفر . هذا على خلاف المصادر المتأخرة (مثل «**اعلام الناس بما وقع للبرامكة مع بني العباس**» لمحمد دياب **الاتليدي** الذي أتمه سنة ١١٠٠ هـ) ، فهذه المصادر المتأخرة تستفيض في تصوير نهاية العباسة ، وصبها في قالب قصصي مروع . ومنها ما يذهب إلى أن الرشيد قد دفنها حية ، وتختلف هذه المصادر في عدد أبنائها من جعفر ، فمصادر **التاريخ العربي المتأخر لا تكتفي بنقـل الوقائع والروايات ، وإنما تجنح الى الغرائب والأساطير والخيال .**

ومهما يكن الأمر . فنحن نقرأ في «**معجم البلدان**» لياقوت **الحموي**[١١] (- ٦٢٦هـ/١٢٢٩م) ما يكاد يناقض القصة

بأكملها أو على الأقل ما يسلبها إطارها الرومانسي ، فهو يقول عن العباسة : «هي عباسة بنت المهدي تزوجها محمد بن سليمان بن علي فمات عنها ، ثم تزوجها إبراهيم بن صالح بن المنصور ، فمات عنها ، ثم تزوجها محمد بن علي بن داود بن علي ، فمات عنها ، ثم أراد أن يخطبها عيسى بن جعفر» . فسمع شعراً قال أبو نواس فيها ، فتشاءم منه ، «وتحامى الرجال في تزوّجها إلى أن ماتت» (٢٨٨/٣) .

وأبيات أبي نواس المشار إليها هي :

ألا قـل لأمـين اللـــ ـــه وابـن السـادة الساسة
إذا مـــا نـــاكــث سرّ ك أن تفقـــده رأســه
فـــلا تقتلـــه بالسيـــف وزوجـــه بعباســـة

فمتى كانت علاقة العباسة بجعفر ؟ لم تكن على أي حال بحساب السنين علاقة حب في أوج الشباب [١٢]

المــؤرخ والراوي

هل يستطيع الكاتب الروائي أو المسرحي أن يقاوم إغراء هذه القصة التي تهبه إياها كتب التاريخ دون عناء ، وهي قصة تجتمع فيها مقومات قصص «ألف ليلة وليلة» من حيث الحيلة ، والخيال ، والصنعة ، والنهاية ؟ وهل يستطيع أن يقاوم إغراء شهرة «البطلة» ؟

لم يستطع زيدان أن يقاوم هذا الاغراء ، على الرغم من أنه في مؤلفه «**تاريخ التمدن الاسلامي**» (١٩٠١ – ١٩٠٦) لا يعوّل على قصة العباسة وجعفر ، ويلمح إليها بعبارة سريعة في حديثه عن نكبة البرامكة ، ويفسر هذا الحدث بغير ذلك من الأسباب . وقد يبدو واضحاً من العرض السابق كيف أن مصنفات التاريخ ذاتها لا تخلو من الأساطير ، ومن عناصر التشويق والخيال ، وأنها تميل في سبيل ذلك الى الغريب والطريف ، فما بالك بمؤلف الرواية التاريخية الذي لا بد له أن يصيغ مادته في شكل كلّ متكامل وأن يربط بين الوقائع والأحداث والشخوص .

يعنون زيدان روايته «العباسة أخت الرشيد أو نكبة البرامكة» ويصفها بأنها «رواية تاريخية غرامية» كالمألوف في رواياته الأخرى التي يبتكر فيها القصة الغرامية .

بطل روايات زيدان – كما هو الحال في روايات والتر سكوت التاريخية – هو في المعتاد شخصية وهمية ، لا تقيدها الوقائع والتفاصيل التاريخية . . هذه الشخصية أشبه بالوسيلة أو الحيلة الفنية ، التي من خلالها يستطيع المؤلف أن يبعث الحياة في المادة التاريخية ، ومن وظائفها المألوفة تقريب الأحداث ، وربط المشاهد والأماكن والأشخاص . ثم أنها شخصية مجهولة المصير قريبة في مشاعرها ودوافعها وتفكيرها من نفس القارىء .

القاعدة هو أن يختلق زيدان بطل الرواية ويعلقه في قصة غرامية لا تنتهي إلا بانتهاء الأحداث التاريخية . .
ولا يخرج عن هذا النموذج إلا في أربع روايات هي : «**عذراء قريش**» ، و«**أبو مسلم الخرساني**» ، و«**العباسة**» ، و«**شجرة الدر**» . والأغلب أن طبيعة الصدام التاريخي الذي تصوره هذه الروايات تيسر للمؤلف هذا النهج كما هو الحال في « العباسة» ، و«أبو مسلم الخرساني» .

كمؤلف روائي يضع زيدان قصة العباسة موضع الصدارة ، **وكمؤرخ** يستقصي جميع الأسباب التي أدت إلى نكبة البرامكة ولا يكاد يغفل رواية يعول عليها منطقياً في هذا الصدد ، ويستفيض في ذلك بحيث تبهت قصة العلاقة بين العباسة وجعفر كسبب من أسباب نكبة البرامكة . ولو دققت النظر في رواية زيدان لوجدت أن موطن الداء أو بيت القصيد هو تعاظم سلطان البرامكة وثروتهم ، واستبدادهم بالأمر وتعاليهم ، وكأن أمر الخلافة سائر إليهم وهم من الموالي الفرس وتربطهم الكثير من الأسباب بالعلويين ، وتحيط بهم الكثير من الريب . وستجد أيضاً أن الرشيد قد عقد العزم على إزالة «دولة البرامكة» قبل أن ينمو إلى علمه خبر العباسة وجعفر [١٣] . فحاسة المؤرخ الذي يحقق منطق العلاقات والأحداث تفوق هنا بوضوح بواعث المؤلف الروائي . وهكذا تتضاءل قصة العباسة وتتحول الى إطار عاطفي يغلف نكبة البرامكة ، ولكن لا غناء لزيدان وقراء زيدان عن هذا الاطار . **فقارىء روايات زيدان الأول يقرأ القصة الغرامية من أجل المادة التاريخية ، ويقرأ المادة التاريخية من أجل القصة .**

ولقد دفع هذا بزيدان الى تنمية قصة العباسة وجعفر فحولها الى قصة غرام ووفاء لا منجاة فيه من حكم القدر ، وكان من الطبيعي أن يتوقف عند النهاية الفاجعة ، وأن يختار لها أكثر الروايات والتفاصيل إثارة لشجن القارىء وعواطفه . فاذا كان لا بد من النهاية الحزينة – وهي نادرة في روايات زيدان – فلا أقل من أن يستفيض في عرض هذه النهاية ، وأن يشبع حاجة القراء . وهو يكتب لقارىء رومانسي المشاعر يتنسم الاحساس بذاتيته من خلال الأدب ، ثم إن نكبة البرامكة هي الحدث الذي تدور حوله رواية «العباسة» ،هذا على خلاف روايات



جورجي زيـــدان .

زيدان الأخرى التي تتكون من تتابع سريع من الأحـــداث والوقائع والمغامرات . . . ويعوض زيدان عن النقص في الأحداث بوصف الآداب والعادات ومظاهر الحياة والعمران في بغداد ، بحيث يستغرق هذا الوصف نحو نصف صفحات الكتاب . فالكثير من الفصول لا تستهدف غير هذه الغاية كما تشير العناوين : «ألوان من الرقيق» ، «الجواري المولدات» ، «المساومة» ، «الصولجان والكرة» ، «مناطحة الكباش» ، «دار النساء» ، «مجلس الطرب» ، «المغنيات وأبو نواس» ، «الطرب بالطعن» ، «دار القرار والجواري المقدودات» .

القصة الغرامية ، والحدث التاريخي ، وصور الآداب والعادات ، هي دعائم الرواية الزيدانية ، ومن أهم أساليبها ، «الحوار» ، فهو يمثل ـ الى جانب المقدمات التاريخية التمهيدية ـ الوسيلة الأساسية لنقل المادة التاريخية الى القارىء ، ومن ثم كان الطابع السردي الذي يسم الحوار .

يبدأ زيدان قصة العباسة قرب النهاية بعد أن اكتملت فصولها أو كادت ، ثم يستعيد عن طريق الحوار بين الشخوص بدايتها ومسبقاتها . وأسلوب الحوار السردي كما هو معروف من الأساليب المفضلة عند الرواة والاخباريين الذين ينقل المؤرخون العرب عنهم ، والحوار السردي من ملامح فنون القول والأدب الشفهي ، ومن الأساليب الأساسية في القصص الشعبي . وليس من الغريب أن يترك هذا التراث الأدبي بصماته الواضحة على مؤلفات التاريخ العربي وأن يصبغها بصبغته .

ونلمس أثر هذا التراث واضحاً في مؤلفات زيدان ، فتارة يأخذ الحوار عن المصادر التاريخية دون تحوير أو تغيير ملحوظ (مثال ذلك استجواب الرشيد لجعفر عن مصير يحيى بن عبد الله العلوي في فصل «المداجاة») وتارة أخرى ـ وهذا هو الأعم ـ يوزع روايات الرواة الى أدوار ، أي يقدمها في شكل حديث بين الشخوص (وأمثلة ذلك كثيرة منها حديث جعفر بن الهادي مع إسماعيل بن يحيى في فصلي «مقتل الهادي» و«البرامكة والدولة» ، وفي الفصل المعنون «عبد الملك بن صالح») .

وأحياناً ما يأتي برواية من الروايات على لسان أحد الشخصيات للتعريف بوجهة نظر بعينها يرى أن لا يغفلها . فهو على سبيل المثال يجري على لسان «عتبة» جارية العباسة عبارات ابن خلدون .

تقول «عتبة» لمولاتها : «فانك بنت خليفة وأخت خليفة ، ويتصل نسبك بعم النبي صلى الله عليه وسلم ، والوزير مولى فارسي مثل سائر الموالي ، فكيف تتزوجينه ، ومثلك تتزوج أحد أبناء عمها الهاشميين . . .» .

على أن الخلاف هو أن ابن خلدون يرفض بهذه الحجة فكرة العقد من الأساس ، أما «عتبة» فهي تبرر بها شرط العقد ، وهو أنه عقد دون خلوة . فزيدان يبني روايته على فكرة العقد ، ومع ذلك فهو لا يسقط وجهة نظر ابن خلدون تماماً ، وإنما يوردها بشكل مغاير .

ونادراً ما يأخذ الحوار صورة الجدل الدرامي أو ينبع من موقف الصراع المباشر ، فالوظيفة الأساسية للحوار هي نقل الأخبار والوصف ، وربما الأصح القول : أنه «وصف وتاريخ في صورة حوارية»[14] .

من أوضح ما تبرزه روايات المؤرخين عن نكبة البرامكة هو **انعدام الحد الفاصل بين التاريخ والأدب . والتاريخ بوجه عام لا غناء له عن فنون العرض والتصوير والتفسير ، أي لا غناء له أيضاً عن وسائل الأدب** ، ومن جانب آخر فالرواية التاريخية ـ مثلها مثل الفيلم التاريخي الذي ورث هذا الفن عنها ـ تكتمل أولاً بادماج المادة التاريخية في اطار الرواية الأدبية ، وليست هذه المهمة بيسيرة خاصة حين يكتب المؤلف لقارىء ليست له دراية كبيرة أو دراية ما بوقائع التاريخ وتفاصيله وبيئته ، بل ولا تتوفر لديه

مراجع التاريخ بالمعنى الحديث ، وهو ما ينطبق على القارىء العربي في القرن الماضي ، ومطلع القرن الحالي ، ولا غرابة أن يسند زيدان الى الرواية التاريخية مهمة تعليم التاريخ ، ولا غرابة أن تغلب عليه صفة المؤرخ على صفة القصاص ، وأن تستغرقه مهمة التجميع والتركيب والتنسيق للمادة التاريخية على ما عداها بحيث نلمس باستمرار التوتر بين المادة التاريخية وبين المادة الروائية ، فهو أيضاً يمارس فن الرواية دون الاستناد إلى تراث ما ، وفي مرحلة لم تتطور فيها بعد أساليب هذا الفن في العربية . وحين ننظر الى رواية «العباسة» من هذا المنظار نتبين ما تتمتع به من مزايا ، فالمادة التاريخية التي تعالجها تكاد تندرج تحت مفهوم الأدب ، والمادة الروائية تنبع دون جهد من أخبار المؤرخين ، وجميع شخصيات الرواية بما في ذلك الشخصيات الثانوية ترد في المصادر التاريخية .

بهذه المسبقات قد استطاع زيدان أن يحقق لروايته من المزايا ما لم يحققه في رواية أخرى وفي مقدمتها : البساطة في التكوين والاتساق .

لا يعبر زيدان عن فلسفة خاصة للتاريخ ، وإنما يترك أحداث الماضي وأخباره تعبر عن نفسها ، قد يتعاطف مع الضحايا ، ولكنه يعود فيجتهد في موازنة هذا التعاطف ، وقد يجتهد في تقصي الروابط والدوافع والأسباب ، ولكنه لا يذهب في ذلك بعيداً ، ويوكل الكلمة الأخيرة لما جرى به التاريخ أو حكم به ، وشعاره في ذلك : «لا يصح غير الصحيح» (وهذه العبارة وحدها تحتاج الى بحث خاص) . وهو في جميع الأحوال لا يخضع الماضي لفكرة فوقية أو عقيدية ، ولا يتسامى بعيداً بالأحداث والشخصيات ، فمن قناعته الأساسية التي ترتبط بتكوينه الذاتي أن الحقيقة نسبية ، وقد تكون متعددة الوجوه . وقد أثار عليه هذا الموقف حفيظة البعض ، فهو لم يكتب كما أرادوا منه ، أو كما يقول مصطفى لطفي **المنفلوطي** : فهو قد اقتحم ميداناً حسبوه وقفاً عليهم ، و«لم يكتب التاريخ بلسان الدين كما يكتبون وينهج فيه كما ينهجون»[١٥] ، وإنما قصد التعريف بالتاريخ الاسلامي عامة ، وبتاريخ التمدن والحضارة الاسلامية خاصة . ومن المستطاع أن نقرأ «العباسة» كقصة تصف جوانب من مظاهر الحياة والعمران في مدينة بغـــداد في عصر الرشيد .

١) صلاح الدين المنجد : «بين الخلفاء والخلعاء في العصر العباسي» ، بيروت ١٩٥٧ ، ص ١١٨ .

٢) «تاريخ الطبري» تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم . القاهرة (دار المعارف ١٩٦٦ الأرقام بين الأقواس تشير الى المجلد والصفحة .

٣) المسعودي «مروج الذهب ومعادن الجوهر» ، تحقيق شارل يلا ، بيروت ١٩٧٣ .

٤) «الكامل في التاريخ» ، تأليف ابن الأثير ، المجلد السادس ، بيروت ١٩٦٥ .

٥) «وفيات الأعيان وأنباء أبناء زمان» ، تأليف ابن خلكان ، تحقيق إحسان عباس ، بيروت (دار الثقافة) .

٦) «مقدمة ابن خلدون» ، تحقيق د . علي عبد الواحد وافي . طبعة «دار الشعب» .

٧) من عناوين الكتب التي تورد قصة «العباسة» وجعفر باعتبارها تاريخاً .

٨) مقدمة مسرحية «العباسة» لعزيز أباظة ، القاهرة ١٩٦١ .

٩) *Gustav Weil, Geschichte der Chalifen, Mannheim, 1848, Bd 3. S. 139 ff.*

١٠) *U. Müller, Der Islam im Morgen- und Abendland, Berlin 1885, 781 f.*

١١) معجم البلدان» ، لياقوت الحموي الرومي البغدادي ، بيروت ١٩٥٧ .

١٢) *Enzyklopädie des Islam, Bd I. 5. 13 f.*

١٣) يشير الى ذلك د . عبد المحسن طه بدر «تطور الرواية العربية الحديثة» ، القاهرة ، ط ٣ ١٩٧٧ ، ص ١٠٦ .

١٤) محمود حامد شوكت «مقومات القصة العربية الحديثة في مصر» ، القاهرة ١٩٧٤ ، ص ١٠٠ .

١٥) «النظرات» ، الجزء الثالث ، دار الثقافة ، بيروت ، ص ٩٧ .

مـــراجعـــات الكتـــب　　الاسلام في الحـاضـر

إعداد : فرنر إنده واودو شتاينباخ

عديد من العوامل ساهمت فى العقد الأخير فى بعث الاهتمام بحاضر الشرق الأوسط ، وقد تلخصت هذه العوامل من منظور الغرب فى مفهوم «نهضة الاسلام» أو «انبعاث الاسلام الجديد» – وهو ترجمة غير دقيقة لتعبير غير دقيـــق Re-Islamisierung وقد طغى هذا المفهوم بحيث نرى البعض يلخص ما حدث ويحدث منذ الخمسينات – وهو عقد الاستقلال – تحت هذا المفهوم الغامض الذي يحمل الكثير من الايحاءات المتناقضة . ونقصد «بالبعض» ذلك الحشد من المراسلين والكتّاب الذين يكتبون بسرعة الآلات الكاتبة الحديثة ، والذين يعرفون حاجات الجمهور ويتقنون تلك اللغة الميسرة التي توحي بالمعنى وهي لا تحمل أي معنى . وأغلبهم لا يعرف من لغات هؤلاء القوم الذي يتحدث عنهم غير بعض التعابير العامية (وأصدق مثال على هؤلاء «بيتر شولاتور» وكتابه «الله مع الصامدين» ، ١٩٨٣) .

أما الاستشراق الألماني فقد ظل طويلاً بعيداً عن الحاضر ، محصوراً على الأغلب في دائرة الدراسات الفيلولوجية والتاريخية الأكاديمية ، والمجلد الحالي الذي نقدمه هنا هو أشبه بوثيقة هامة تشير الى مدى انفتاح الاستشراق الألماني على حاضر العالم الاسلامي في المرحلة الحالية .

عنوان الكتاب هو «الاسلام في الحاضر» ، ويقع في ٧٧٤ صفحة ، وهو من إعداد وإخراج مستشرقين معروفين هما فرنر انده واودو شتاينباخ ، الأول هو أستاذ الدراسات الاسلامية بجامعة فرايبورج والثاني هو مدير «معهد الشرق» في هامبورج ، وهو معهد متخصص في الأبحاث المعاصرة .

Werner Ende u. Udo Steinbach (Herausgeber):
„Der Islam in der Gegenwart", Verlag C. H. Beck,
München 1984, 774 S.

يتوجه هذا الكتاب – وهذا هو الجديد – الى القارىء العام الذي يريد أن يتعرف على «الاسلام» ، وليس الى المتخصص فحسب . الهدف هو تقديم معلومات ضافية عن العالم الاسلامي ، وعن الاسلام والمسلمين في الاتحاد السوفيتي وفي أوربا وأمريكا ، وذلك بأسلوب موضوعي علمي ميسر ، لا يستغلق على غير المتخصص ، هذا مع الالتزام بما توصل إليه البحث العلمي في الموضوعات المختلفة . ولتحقيق هذا الهدف يستعين مخرجا الكتاب بعدد كبير من الدارسين والباحثين الأكاديميين . ومن الطبيعي رغم هذا الاطار الواضح أن تتفاوت الأبحاث المقدمة وأن تختلف المناظير ، وأن تتكرر المقولات .

الاسلام والتطور التاريخي في العالم الاسلامي مدخل ضروري لفهم الحاضر في تشعبه وترابطه ، وهذا هو موضوع الجزء الأول من المجلد ، أما الجزء الثاني فهو مخصص لدراسة «الدور السياسي للاسلام في الحاضر» ، وهو بوضوح محور الكتاب من حيث المادة والحجم ، أما الجزء الثالث فيتناول موضوعات متفرقة في اللغة والأدب والتراث المحلي ، ويندرج تحت عنوان «حضارة وثقافة الاسلام في الحاضر» ، وهو عنوان كبير لا يتناسب مع الطابع السطحي الانتقائي الذي تتسم به مقالات هذا الجزء المخصص للمعمار والفنون التشكيلية والتراث المحلي و«صورة الاسلام في آداب الشعوب الاسلامية المعاصرة» و «الاسلام والحفاظ على الذات الحضارية» ، هذا بالاضافة الى الطابع الأيديولوجي الواضح الذي تنضح به لغة المقالين الأخيرين .

يوضح أودو شتاينباخ نسق التطور العام منذ اللقاء بالغرب في القرن الماضي حتى مرحلة «انبعاث الاسلام» الجديدة في السبعينات .

فمع التوسع الأوربي الاستعماري ، فقدت أجزاء كبيرة من العالم الاسلامي استقلالها ، ومع الازدهار الصناعي في الغرب اندثر الاقتصاد التقليدي في البلدان الاسلامية وأصابه التهميش . وأصبحت قضية «التفوق الغربي» و«التأخر» و«التبعية» الذاتية بمثابة اتهام موجه الى المسلم في ذاته أو في عقيدته ، أو هكذا استوعبها كثيرون . ومنذ ذلك يعيش العالم الاسلامي حلقات متتابعة من الصدام أو الصراع بين التصور المثالي للمجتمع الاسلامي وبين الواقع المعاش ، بين ما يحب

أن يكون وبين ما هو قائم . ومنذ ذاك تختلف الاستجابات لهذا التحدي . فالمسلمون المصلحون ـ كالأفغاني ومحمد عبده ـ سعوا الى الانفتاح على قيم العلم الحديث ومنجزاته مع المحافظة على التراث الاسلامي . على أن حركة الاصلاح والتحديث هذه في القرن التاسع عشر ظلت حركة ثقافية فكرية في المقام الأول . هذا على خلاف حركة البعث الاسلامية ـ الحركة الوهابية في شبه الجزيرة العربية ـ التي استطاعت أن تنفذ أهدافها كحركة سياسية . يصف شتاينباخ المرحلة ما بين ١٩١٨ و١٩٦٧ بأنها مرحلة «التأقطب» Polarisierung

في أعقاب الحرب العالمية الأولى شغلت قضية الاستقلال ، وبالتالي القضية القومية ، الدول الاسلامية على ما عداها ، بعد أن خابت الآمال في وعود «تقرير المصير» واندرجت قضية «التأخر» تحت مفهوم ضرورة «التنمية الاقتصادية» ، وبالتدريج بدا واضحاً أن التنمية عسيرة أو مستحيلة ، طالما ظلت البنى الاجتماعية والمؤسسات السياسية على ما هي عليه ، ومن ثم بدأت المطالبة بالتغيير الشامل . لنحو نصف قرن استرشدت «النخبة الجديدة» في البلاد الاسلامية بالفكر الاجتماعي والسياسي الغربي ، على أن هذه «النخبة» بدات تتعرض منذ نهاية العشرينات لمنافس ، يتهم حركة التحديث أو المجددين (مصلحين وعلمانيين . . .) ببذر بذور التفرقة والشقاق في المجتمع الاسلامي ، وزعزعة ثقة المسلم في نفسه ، والخضوع لثقافة عدائية غربية . تمثل هذا المنافس في حركة الأخوان المسلمين التي نادت بالعودة الى الأصول والتقليد . هذا هو «التأقطب» الأساسي حتى نهاية الستينات . استهدفت البدايات الأولى لحركة «الانبعاث الاسلامي الجديد» مواجهة التحدي الناصري ، وفيما بعد ساهمت عوامل كثيرة في تقوية هذا التيار : الزيادة السريعة في عوائد النفط في بداية السبعينات بعد تكوين «منظمة الأوبيك» ، وتأميم مصادر النفط ، والنجاح النسبي في حرب أكتوبر ١٩٧٣ ، وصعود العالم العربي كعامل اقتصادي وسياسي دولي ذي ثقل ، والاحساس بالقوة الذاتية والقدرة وبدء مرحلة جديدة من التنمية . «فالانبعاث الاسلامي» ـ كما يذهب اشتاينباخ ـ يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأطر السياسية والاقتصادية الجديدة . . . وأخيراً وليس آخراً تمثل هذا الانبعاث «في الثورة الايرانية» (١٩٧٨/٧٩) ونجاح النخبة الدينية في تولي السلطة الدنيوية . ولكن ماذا يعني «انبعاث الاسلام» حتى الآن ؟ وكلمة «انبعاث» هي كما ذكرنا ترجمة غير دقيقة لتعبير غير محدد . حتى الآن هو محاولة لفرض أو تطبيق الشريعة الاسلامية بمفهومها اللفظي فحسب ، وليس اجتهاداً عقلياً أو ابداعياً من أجل فهم الواقع والعالم الحاضر بما يتسم به من ترابط وتشعب وتطلعات ومنجزات وحاجات ومُثل وقيم انسانية لا يمكن اغفالها أو اسقاطها من الوعي والوجود .

يقدّر عدد المسلمين في الاتحاد السوفيتي بنحو ٤٠ مليوناً وفي الصين بنحو ١٠ ملايين . ويوضح هنز بريكر في دراسته عن الاسلام في هاتين الدولتين كيف تبلورت صيغة التعايش السلمي في الاتحاد السوفيتي بين الدولة والاسلام . لم يأت هذا عن تدبير أو سياسة واضحة إزاء الاسلام ، وانما لأسباب تاريخية .

ارتبطت مؤسسات الكنيسة الأرثوذكسية الروسية بالنظام الهيراركي للدولة القيصرية قبل ثورة ١٩١٧ ، . وتركزت جهود الثورة وسياستها في مكافحة الكنيسة والقضاء على مؤسستها ونفوذها وفي محاربة «الوعي الديني» . وقد نجحت في ذلك الى مدى بعيد ، ولكن هذه الاجراءات لم تستطع أن تؤثر على الاسلام ، فليس لديه ـ مثل هذه المؤسسات والتنظيمات ، بل إن الوجود الفعلي للاسلام وممارسة الشعائر الدينية في الاسلام لا يرتبطان بالضرورة «بالجامع» أو «المسجد» . ولأسباب مرحلية وبرجماتية أخر تبلورت العلاقة بين الدولة السوفيتية وبين المسلمين بصورة ايجابية يتعذر معها الحديث عن المواجهة بين الاثنين .

من المقالات الجديرة بالتنويه في هذا الكتاب نذكر عروض خالد دوران عن الاسلام في أفغانستان وباكستان وبنجلادش و«الاسلام في المنفى : في أوربا وأمريكا» وهو في هذا العرض الأخير يُعرِّف بتوجهات المجموعات الاسلامية العديدة ، وأيضاً بجاذبية التصوف الاسلامي على الشباب في أوربا .

وبايجاز نستطيع أن ننوه بهذا الجهد الكبير الذي يمثله اصدار هذا المجلد «الاسلام في الحاضر» ، فهو أشبه بمرجع جامع للاسترشاد .

(عرض : ن . نجيب)

